

# MELOS

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK

MAI 1958

---

DER MELOSVERLAG MAINZ



# MELOS

Zeitschrift für neue Musik · Schriftleiter: Dr. Heinrich Strobel

Erscheint Mitte jeden Monats. Preis: jährlich (12 Hefte) 14,- DM, halbjährlich 7,20 DM, vierteljährlich 3,75 DM zuzüglich Porto und Versandkosten. Einzelheft 1,50 DM. Im Falle höherer Gewalt keine Ersatzansprüche. — Erscheinungsweise: monatlich je ein Heft, im Sommer gelegentlich Doppelhefte. — Anschrift der Schriftleitung für Sendungen, Besprechungsstücke usw.: MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7, Telefon 24341. Manuskripte, Noten und Bücher werden nur zurückgesandt, wenn Rückporto beiliegt. — Abdruck der Beiträge nur mit Genehmigung des Verlages.

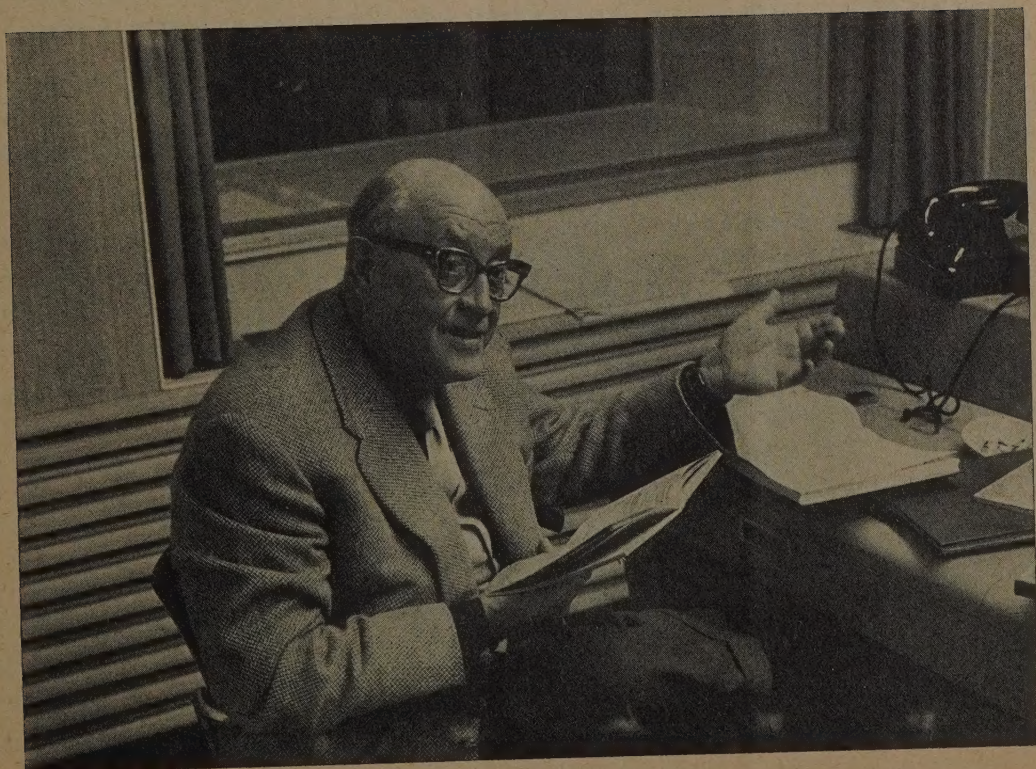
## INHALT DES FÜNFTEN HEFTES

Heinrich Strobel: Bedeutung und Aufgabe der IGM	147
Rundfrage	148
Fedele d'Amico / Pierre Boulez / Hans Curjel / Werner Egk / Antoine Goléa / Alois Hába / Heinz Joachim / Giseler Klebe / Massimo Mila / Luigi Nono / Willi Reich / Mátyás Seiber / Alfred Schlee / Heinz Schröter / Karlheinz Stockhausen / H. H. Stuckenschmidt / Klaus Wagner / Gerhard Wimberger	
IGM-Briefkasten	159
Blick in ausländische Musikzeitschriften	163
Melos berichtet	164
Stuttgarter Tage zeitgenössischer Musik / Gelsenkirchen: Britten's „Raub der Lukrezia“ / Hamburg: Die unbeantwortete Frage / Roussels Ballett „Bacchus und Ariadne“ zum erstenmal in Deutschland / Endlich wieder Henzes „Boulevard Solitude“ / Schreker-Uraufführung aus dem Nachlaß	
Berichte aus dem Ausland	168
Pizzetti's „Mord im Dom“ in der Mailänder Scala / Moderne Musik am Rio de la Plata / Schwedische Komponisten suchen neue vokale Möglichkeiten / In Finnland erhitzen sich die Gemüter	
Blick in die Zeit: Leere Hirne — volle Konten / Bach und Bundeswehr	174
Neue Noten	175
Notizen	176
Bilder	
Heinrich Strobel (Baruch) / Europahaus in Straßburg (äpa) / Paul Klee, Instrument für Neue Musik / Gespräch in Hamburg (Schapowalowa) / Zeichnung von Saul Steinberg / Yvonne Loriod (Baruch) / Willi Reich / „Mord im Dom“ in der Mailänder Scala (Seelmann-Eggebert)	

Anzeigen: laut Preisliste: 1/16 Seite = 20,- DM, 1/1 Seite = 300,- DM, Seitenteile entsprechend. Beilagen möglich. Verbilligte Gelegenheitsanzeigen laut Tarif. — Zahlungen: auf Postscheckkonto Stuttgart 31038, auf Konto Nr. 15510 bei der Commerz- u. Credit-Bank in Mainz oder durch Postanweisung an den MELOS-Verlag. — Bezug: durch jede Musikalien- oder Buchhandlung oder direkt vom MELOS-Verlag. — Bezugsbedingungen im Ausland: USA: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte \$ 4,75 (einschl. Porto); Großbritannien: 1 Jahresabonnement = 12 Hefte £ 1.14.0 (einschl. Porto). Bestellungen an den MELOS-Verlag, Mainz, Weihergarten 7.



31. Mai: Heinrich Strobel 60 Jahre alt





Lieber Freund Strobel,

es hilft Ihnen alles nichts: der grüne MELOS-Vorhang ist aufgegangen, und Sie müssen sich wehrlos die Glückwünsche zu Ihrem Sechzigsten unter dem Applaus der Menge gefallen lassen. In dieser großen Menge, den Lesern von MELOS in aller Welt, befinden sich keine Gleichgültigen, vermutlich also auch solche, die mit Ihnen nicht immer einig sind oder waren.

Es wird von Ihnen auch hier keine Verbeugung vor dem Publikum erwartet; es genügt, wenn Sie Ihr verständnisvolles Schmunzeln aufsetzen.

MELOS trägt Ihr Gesicht seit dreißig Jahren, das Gesicht eines klugen und mutigen Fachmannes, der mit der Kunst kein Schindluder treiben läßt und weiß, daß noch kein Künstler in die Geschichte eingegangen ist, der nicht zu seiner Zeit Neues erstrebt und geschaffen hat.

Ihr erster bedeutender Einsatz in diesen Heften galt Paul Hindemith zu einer Zeit, als ein solches Unterfangen der Nicht-MELOS-Gemeinde noch als unverständlich, wenn nicht als irrsinnig erschien. Dies hat uns damals zusammengeführt. Wir sind gewissermaßen Spezies schon aus einer frühen Kampfzeit. Ihr kämpferischer Geist ist Ihnen geblieben; man sieht Sie auch heute immer wieder im Getümmel. Der Niederschlag davon findet sich im MELOS, das damit die Geschichte der Neuen Musik spiegelt und unter Ihrer Leitung ihr Weltorgan geworden ist. Sie machen es sich nicht leicht damit und haben mir in manchem ernsten Gespräch gezeigt, wie schwer Sie an der Verantwortung tragen, in dieser Zeit der künstlerischen Umwertung ein Mentor zu sein.

Als Lebenskünstler lieben Sie das Leben, das heißt alles, was sich regt und wächst, und lassen sich vieles den Buckel hinunterrutschen, vor allem das Spießige und Nur-Konventionelle; in der Ablehnung des tierischen Ernstes besteht Ihr Humor und in alledem die Verwandtschaft mit dem romanischen Geist.

Wer Sie kennt, liebt Sie, wie Sie sind. Ich bin stolz darauf, mich Ihnen verbunden zu fühlen und als Verleger mit Ihnen gemeinsame Aufgaben zu haben; ich danke Ihnen für Ihre verständnisvolle Bereitschaft hierzu, zugleich im Namen des gesamten Verlages und aller Ihrer Mitarbeiter. Wir alle wünschen Ihnen und uns, daß ihr jugendlicher Impetus noch lange fortbestehen möge.

Vergeben Sie mir diese Meuchelbegrüßung, die aus aufrichtigem Herzen kommt, aus Rücksicht auf Sie aber nur aus diesen wenigen Worten besteht.

Ihr dankbarer

Ludwig Strecker



# Bedeutung und Aufgabe der IGNM

Heinrich Strobel

Die Diskussion über die International Society for Contemporary Music existiert praktisch seit ihrer Entstehung. Sie ist begreiflicherweise nach dem letzten Krieg lebhafter und auch heftiger geworden. In verschiedenen Ländern erschienen junge Musiker von unstreitig starkem Profil, die entweder bei den nationalen Sektionen der ISCM kein Verständnis fanden oder ihnen aus dem begreiflichen Oppositionsgeist der Jugend den Rücken zuwandten. So kam es zu dem recht bösen Wort, die IGNM sei eine Unternehmung, für die sich nur noch Komponisten interessieren, die sonst nicht zu internationalen Aufführungen gelangen.

Die allenthalben auftauchende Opposition gegen die jetzige Form der IGNM und ihre jährlichen Musikfeste führte dazu, daß im vorigen Jahr in Zürich eine öffentliche Aussprache über die Gesellschaft stattfand. So verschieden die dort geäußerten Meinungen waren: alle Disputanten übten (eine zum Teil heftige) Kritik, und die meisten verlangten eine stärkere Berücksichtigung der jungen Avantgarde in der IGNM. Die Zeitschrift „Melos“ hielt es aus diesem Grunde für angebracht, einer Reihe von namhaften Persönlichkeiten des europäischen Musiklebens folgende Frage zu stellen:

*Welche Bedeutung und Aufgabe hat die ISCM – IGNM  
im heutigen Musikleben?*

Die Antworten stellen selbstverständlich mehr oder weniger scharf formulierte persönliche Ansichten dar. Doch geht aus ihnen das gleiche hervor, was wir auch bei der Züricher Diskussion feststellen mußten: die IGNM ist reformbedürftig. Auch ich, als derzeitiger Präsident der Gesellschaft, bin dieser Meinung.

Hier sind die Antworten der verschiedenen Autoren in alphabetischer Reihenfolge.



Straßburg:  
Sitz des  
Europa-Rates



## Renoviertes Sammelbecken aller Strömungen

Die Glanzzeit der IGNM beruhte auf zwei Gegebenheiten. Erstens darauf, daß die Konzertsellschaften nur sehr schwer für zeitgenössische Musik zugänglich waren. Zweitens auf dem Umstand, daß damals alle, obwohl voneinander sehr verschiedene Tendenzen der zeitgenössischen Musik (von de Falla bis Webern, von Strawinsky bis Bloch, von Hindemith bis Malipiero, von Ravel bis Bartók, von Prokofieff bis Schönberg) gegenüber der Vergangenheit eine mehr oder weniger revolutionäre Stellung bezogen. Das Suchen nach dem „Neuen“ war allen, trotz der Verschiedenheit der Ansichten, gemeinsam. So konnte die IGNM alle unter ihrer Fahne vereinigen.

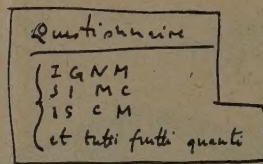
Diese beiden Gegebenheiten bestehen heute nicht mehr. Die erste nicht, weil es den Rundfunk gibt, weil heute die meiste zeitgenössische Musik in die normalen Konzertprogramme eingefügt ist, weil ein äußerst reger Austausch unter den einzelnen Ländern selbst stattfindet. Auch die zweite nicht, weil heute der Begriff des „Neuen“ selbst in Frage gestellt ist. Während nämlich diejenigen, die den von Webern eingeschlagenen Weg weiterverfolgen wollen, eine radikale Erneuerung der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten fordern und ihren Standpunkt als den einzig rechtmäßigen ansehen, widersprechen zahlreiche andere Komponisten dieser Ansicht schon durch ihr bloßes Dasein. Es ist also unmöglich, alle wieder unter der gleichen Fahne zu vereinen, nämlich unter der alten Fahne der „Avantgarde“, die die Aufschrift „Neuland über alles“ trug.

Trotz aller Erörterungen, in denen die eben erwähnten Betrachtungen klar zutage getreten sind, scheint sich die IGNM doch nicht der neuen Lage voll und ganz bewußt geworden zu sein. Tatsächlich leben beachtenswerte Überreste der alten IGNM-Ansichten selbst fort und versuchen, einen Ausgleich mit ihren Gegnern herzustellen. Das Ergebnis ist zweideutig, so daß allgemeine Unzufriedenheit besteht. Deshalb muß entschieden eine der beiden folgenden Lösungen angestrebt werden: entweder wird die IGNM das Sprachrohr einer einzigen Tendenz, und zwar der Richtung Boulez–Stockhausen, oder sie wird jene Organisation, die sich die Vermittlung aller zeitgenössischen Musik angelegen sein läßt und darin auch künstlerisch wertbestimmend ist, ganz abgesehen davon, ob sie sich im Geiste der sogenannten Avantgarde oder in einem anderen Geist bewegt. Meiner Meinung nach ist die erste Lösung überflüssig, weil heute Rundfunkgesellschaften, Darmstadt, Donaueschingen, CDMJ. und andere die Musik der „Avantgarde“ aufzunehmen bereit sind. Es wäre sinnlos, eine Gesellschaft zu unterhalten, nur um ein zweites Darmstadt oder Donau-

eschingen zu etablieren. Für mich kommt also nur die zweite Lösung in Frage.

Diese aber erfordert eine wesentliche Neuerung. Das jährliche Festival darf nicht mehr als die einzige Existenzberechtigung der IGNM angesehen werden. Die *grundlegende* Tätigkeit der IGNM muß sich in den einzelnen Ländern selbst abspielen. Jedes Land hat ständig Fühlung mit den anderen zu nehmen und darf sich nicht in der Veranstaltung von Konzerten erschöpfen, sondern soll sich für die Verbreitung der zeitgenössischen Musik einsetzen durch Diskussionen, Bibliotheken, Informationszentren, Bänder- und Schallplatten-Sammlungen, tatkräftige Beeinflussung des Musiklebens (Staat, Theater, Konzertorganisationen, Kulturgesellschaften usw.). Eine derartige Entwicklung wird dann auch dem jährlichen Festival nützen; dieses wird auf ganz natürliche Art und Weise wieder ins richtige Geleise kommen, eben durch die Erfahrungen, die in den einzelnen Ländern gemacht werden. Sollten sich jedoch die Sektionen der IGNM nach wie vor in vielen Ländern nicht dazu entschließen können, in diesem neuen Sinne zu wirken, dann wird das Festival ein ewig ungelöstes Problem darstellen, und die IGNM wird in kurzer Zeit jede Existenzberechtigung verlieren.

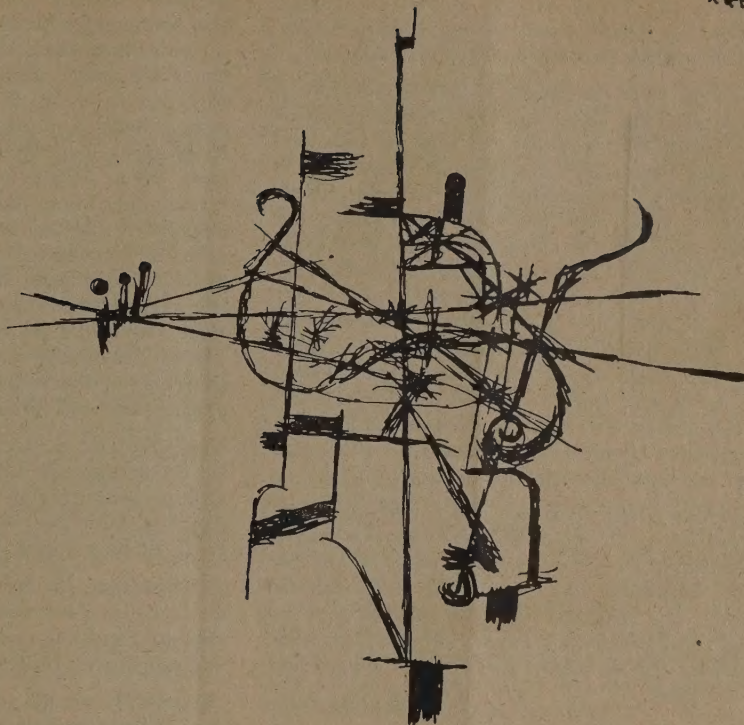
Fedele d'Amico, Rom



Depuis la guerre, le rôle joué par la SIMC en France a été pratiquement nul dans la diffusion de la musique contemporaine vivante. C'est le triomphe des fonctionnaires de petite classe et du conservatisme le plus étriqué. Comme tout organisme, il perd sa raison d'être lorsqu'il n'a pas à sa tête une véritable personnalité, la bureaucratie s'installe (en miniature, bien sûr!) et s'épanouissent des « comités » dont la médiocrité multipliée n'est que source d'indécision polyédrique. De plus, le principe de représentation proportionnelle par rapport aux nationalités ne fait qu'augmenter les chances de médiocrité générale.

Il se trouve que H. Strobel a accepté la présidence de la SIMC, et que, grâce à son dynamisme et à sa personnalité, il a obtenu certains résultats de façon





Paul Klee,

*Instrument für Neue Musik*

1914. 10.

inespérée ou inattendue. (Je lui dois personnellement la création du « Marteau sans Maître » au Festival de 1955.) Mais ce n'est qu'une apparence de renaissance, simple *accident* dans un contexte inerte, accident dû au fait d'un président exceptionnel. H. Strobel se retirant, la SIMC retrouverait immédiatement ses routines, parce qu'elle ne peut faire autrement que les retrouver.

Pour moi, la solution — si solution il y a — est de laisser mourir tranquillement cette société vieillie et caduque et de créer d'abord une liaison entre les différents organisateurs d'Europe qui ont fait depuis la guerre un réel effort en faveur de la musique vivante (et le responsable de Donaueschingen y aurait évidemment une place de choix). Les relations de l'Europe avec le reste du monde doivent s'envisager à partir de ce nouveau circuit. Avant tout, il est indispensable, pour cela, de se baser sur des personnalités représentatives et de renoncer à toute idée de comité! Mieux vaut une activité de pointe dans un périmètre restreint plutôt qu'un mouvement lénifiant et émoussé « urbi et orbi ».

« Dictature », dira-t-on? Je ne vois dans la prétendue « démocratie » d'une société internationale qu'appellation fictive pour couvrir pudiquement fonctionnariat, bureaucratie et médiocrité. La

« dictature » a l'immense avantage de donner à ces plaies leur véritable nom, et se propose, à visage découvert, de les éliminer.

\*

Seit dem Krieg war die Rolle, welche die IGNM in Frankreich bei der Verbreitung der lebendigen zeitgenössischen Musik spielte, praktisch gleich null. Das heißt: Triumph der Funktionäre kleinen Formats und des engstirnigen Konservatismus. Jeder Organismus verliert seine Daseinsberechtigung, wenn nicht eine wirkliche Persönlichkeit an seiner Spitze steht; die Bürokratie (in Miniaturformat natürlich) installiert sich, und „Komitees“ machen sich breit, deren vielfältige Mediokrität nur die Quelle einer polyedrischen Unentschlossenheit ist. Außerdem trägt das Prinzip der proportionalen Berücksichtigung nach Nationalitäten nur dazu bei, die Chancen für die allgemeine Mediokrität zu steigern.

Nun geschah es, daß H. Strobel die Präsidentschaft der IGNM annahm und daß er, dank seiner Dynamik und seiner Persönlichkeit, gewisse unerhoffte und unerwartete Resultate erzielte (ich persönlich verdanke ihm die Uraufführung des „Marteau sans Maître“ auf dem Festival von 1955). Aber das ist nur eine Scheinrenaissance, ein einfacher Zwischenfall in einer trägen Ab-



folge, ein Zwischenfall dank eines ungewöhnlichen Präsidenten. Wenn sich H. Strobel zurückzöge, würde die IGMN sofort in ihre Routine zurückfallen, weil sie zu etwas anderem nicht fähig ist.

Für mich heißt die Lösung — falls es eine gibt —, diese gealterte und baufällige Gesellschaft friedlich einschlafen zu lassen und zunächst eine Verbindung herzustellen zwischen den verschiedenen europäischen Organisatoren, die seit dem Kriege wirklich etwas für die lebendige Musik getan haben (und der für Donaueschingen Verantwortliche hätte dabei selbstverständlich eine bevorzugte Stellung). Die Beziehungen Europas zu der übrigen Welt müssen unter diesem neuen Gesichtspunkt ins Auge gefaßt werden. Dabei ist es vor allem unerlässlich, sich an repräsentative Persönlichkeiten zu halten und jeden Gedanken an Komitees zurückzuweisen. Eine zielbewußte Aktivität in einem begrenzten Umkreis ist mehr wert als eine milde und stumpfe Unternehmung „urbi et orbi“.

„Diktatur“ wird man sagen? Ich erblicke in der sogenannten „Demokratie“ einer internationalen Gesellschaft die fiktive Ausflucht, um Funktionalismus, Bürokratie und Mediokrität schamvoll zu decken. Die „Diktatur“ hat den ungeheuren Vorzug, diese Schäden bei ihrem richtigen Namen zu nennen, und sie nimmt sich vor, sie schlankweg auszutilgen.

Pierre Boulez, Paris

## Neue Thematik für IGMN-Feste

Die Neue Musik befindet sich heute in einer anderen Lage als zur Gründungszeit der IGMN und in den nachfolgenden zwei Jahrzehnten. Sie wird aufgeführt, sogar gegen das innere Votum eines großen Teils der Hörer; sie wird zuweilen sogar überreichlich aufgeführt aus wenig erfreulichen Gründen: um dabei zu sein, um im Licht von Uraufführungen zu glänzen; vielfach also aus modischen und egozentrischen Gründen. Angesichts der anderen Lage können es nur andere Aufgaben sein, die einer aktiven, nach vorn stoßenden Vereinigung, als welche die IGMN geboren ist, gestellt sind.

Musikfeste — ja; man kann sogar beim alten Namen bleiben. Aber es müssen neue Formen entwickelt werden. Ich improvisiere und stelle zur Diskussion:

Musikfeste nur alle zwei oder alle drei Jahre; also Biennale oder Triennale. Wenn befürchtet wird, daß die IGMN wegen der damit eintretenden Pausen einschläft, dann ist es besser, man läßt sie einschlafen.

Neue Formen der Feste sind möglich; mehr im Sinn von Arbeitstagen, bei denen selbstverständlich musikalische Aufführungen im Vorder-

grund stehen, bei denen aber auch mit Diskussionen in Arbeitsgruppen Konkretes erreicht wird. Das heutige Musikleben ist so reich an Auswüchsen jeder Art, daß Stoff mehr als genug vorliegt. Die Feste sollen thematisch aufgebaut werden. Nicht nur in bezug auf die musikalische Komposition, sondern durch praktische Experimente: Neue Musik und Hörer; Formen des neuen Konzerts; Neue Musik und Jugend (oder Greise); Erscheinungsformen des Internationalen und des Regionalen (um den ominösen Begriff des Nationalen zu vermeiden) in der Neuen Musik; praktische Anwendungen der Neuen Musik (Theater, Film, Fernsehen, Propaganda, im Arbeitsprozeß); Neue Musik und die verschiedenen Regionen des Tanzes (triebmäßig und künstlerisch). Vielleicht kann man in diesen Richtungen weiterdenken und phantasieren und forschen.

Neue Aktivität der Ortsgruppen. Pflege der lokalen Produktion und Information über das jeweils neueste internationale Schaffen mit Hilfe von Bändern. Auch hier, wenn möglich (nicht erzwingen!), Bildung von Arbeitsgruppen.

Voraussetzung für die Erneuerung der IGMN ist die Einhaltung von strengen Maßstäben, der Verzicht auf Sensation und jede Form des „Betriebes“ und egoistischer Hinter- oder Vordergedanken.

Ausgabe von viertel- oder halbjährlich erscheinenden Mitteilungsblättern in mehreren Sprachen; scharfäugig, zeitkritisch, vor keiner Polemik zurückschauend. An Themen für die Beiträge wird es nicht fehlen. Die Redaktion muß internationale Verbindungen erster Ordnung, vor allem den Blick für das Ganze, besitzen. Sie muß sachlich sein, ohne Rücksichten; Persönliches ist auszuschalten. Jedes Mitglied der IGMN müßte das Mitteilungsblatt erhalten und durch einen kleinen zusätzlichen Jahresbeitrag mitfinanzieren.

Es wäre förderlich, wenn sich eine kleine Arbeitsgruppe spontan und ohne Auftrag in einer mehrtägigen Diskussion mit solchen Fragen befassen und praktische Vorschläge ausarbeiten würde, die der nächsten Generalversammlung vorgelegt werden können. Dann dürfte es sich erweisen, was es geschlagen hat.

Hans Curjel, Zürich

## Was heißt „neue“ Musik?

Die Voraussetzung für die sinnvolle Tätigkeit einer Organisation ist die Klarheit über ihren Zweck. Diese Klarheit existiert für die IGMN nicht mehr, seitdem sich auf dem Gebiet der Musik eine begriffliche und sachliche Krise entwickelt hat, welche alle bisherigen Grundlagen in Frage stellt. Soll weiterhin das als Musik gelten, was durch die Jahrtausende als Musik gegolten hat, nämlich die



Verbindung geordneter Tonsysteme mit humanen Inhalten und dem Ziel interhumaner Kontakte? Oder soll der bisherige Begriff Musik aufgegeben werden zugunsten inhumaner, antisozialer, ja dissozierender Konstruktionen mit Tönen, Klängen und Geräuschen?

Man darf sich nicht verhehlen, daß es in dieser Frage keinen Kompromiß, sondern nur ein Entweder-Oder gibt.

In welchem Sinn soll der Begriff „neu“ verstanden werden? Die IGNM stammt aus einer Zeit, in der der Begriff „neu“ vielfach für „Fortschritt“ stand. Man war grundsätzlich geneigt, die Kategorie des Fortschritts, die primär der Technik zugeordnet ist, bedenkenlos auch auf die Kunst zu übertragen. Das Fortschrittsdenken hat sich mit der modernen Industrie, mit der kommerziellen Propaganda und dem Massenkonsum entwickelt, und der Begriff „neu“ wurde dabei für das allgemeine Bewußtsein schon als solcher werthaltig. Ein neues Auto ist besser als ein altes, und jedes neue technische Verfahren bedeutet einen an seinem Zweck kontrollierbaren Fortschritt gegenüber dem älteren. Eine Musik ist aber nicht notwendigerweise besser allein schon deshalb, weil sie neu ist.

In welchem Sinn soll der Begriff „international“ im Rahmen der IGNM bestimmt und angewendet werden? Auch diese Klärung ist von Bedeutung, wenn von ihr auch nur das organisatorische Gelingen abhängig ist, während mit der Begriffsbestimmung der Musik gleichzeitig auch über den Fortbestand oder über die Auflösung der IGNM mitentschieden wird.

Nur wenn man davon ausgeht, daß die Musik als humane Erscheinungsform definiert werden muß, ist der Fortbestand der IGNM zweckmäßig und die Verwendung öffentlicher Mittel und die Mitarbeit öffentlicher Institutionen berechtigt. Diese Entscheidung würde jedoch die aufmerksame Beobachtung und Untersuchung aller, wie immer gearteter Entwicklungen nicht nur nicht überflüssig machen, sondern einschließen. Zwei voneinander abzugrenzende Zielsetzungen würden sich dann für die IGNM ergeben.

1. Eine regelmäßige Vorführung und Diskussion der zuletzt entwickelten Kompositionsmittel, Techniken und Systeme durch Fachleute und für Fachleute unter Ausschluß der Öffentlichkeit.
2. Öffentliche Musteraufführungen der besten Kompositionen der verschiedenen europäischen und außereuropäischen Länder, die weder Versuche noch Experimente darstellen und insofern als „neu“ bezeichnet werden können, als sie sich jeweils in der Zeit seit dem letzten IGNM-Weltmusikfest in ihrem Ursprungsland durchgesetzt haben.

Werner Egg, München

## Keine Komponisten-Jury

Das Hauptmerkmal der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, so wie es aus ihren letzten Musikfesten deutlich hervorgeht, ist ihr durchaus nationaler Charakter, der mit ihrem Titel in klarem Widerspruch steht. Dieser nationale Charakter ist durch die jeweils nationalen Sektionen gegeben, die auch jährlich bei der Wahl der eigentlich des Musikfestes aufzuführenden Werke ausschlaggebend bleiben. Die von den nationalen Sektionen eingesandten Werke unterstehen natürlich letzten Endes der Wahl der internationalen Jury; andererseits aber bleibt es dieser internationalen Jury, wenn nicht theoretisch, so doch praktisch unmöglich, Werke, die von den nationalen Sektionen nicht gewählt wurden, denen, die sich der Gunst dieser Sektionen erfreuen, vorzuziehen.

Nun ist es leider so, daß die meisten heutigen nationalen Sektionen der IGNM einen restaurativen, ja konservativen Charakter tragen. Das war in den Anfängen der Gesellschaft nicht so; damals bestand eine jede nationale Sektion aus den Komponisten der jungen und jüngsten Generation, was naturgemäß auch dieser Generation bei den jährlichen Musikfesten zum Worte verhalf. Heute aber sitzen in den nationalen Sektionen in großer Mehrheit entweder Komponisten der älteren Generation oder solche „junge Komponisten“, die vor allem konservativen Tendenzen den Vorzug geben. Das Resultat ist aus den Programmen der letzten Musikfeste klar ersichtlich: zu Worte kommen in der Überzahl Werke, die mit den Tendenzen der heutigen kämpferischen „Neuen Musik“ nicht viel zu tun haben.

Nun müßte es aber die Hauptaufgabe der IGNM sein, geradeso wie vor dreißig Jahren die kämpferischen, neuesten Tendenzen der zeitgenössischen Musik herauszustellen. Um dieses Ziel zu erreichen, müßte vor allem den nationalen Sektionen, soweit diese weiterbestünden, ihre jetzige Machtstellung bei der Wahl der aufzuführenden Werke genommen werden. Dann müßte die internationale Jury dementsprechend erweitert werden, und zwar so, daß prinzipiell ein jedes der Mitgliedsländer seiner Bedeutung nach einen oder auch mehrere Vertreter in der internationalen Jury haben könnte. Diese Juroren aber — und dies wäre die einschneidendste und auch notwendigste Neuerung — dürften nur ganz ausnahmsweise Komponisten sein; nur dann nämlich, wenn es sich um international anerkannte, über den Parteien stehende Persönlichkeiten handelte, die außerdem den neuesten, fortschrittlichsten Tendenzen der Musik allbekannt ihre Sympathie und ihr Verständnis entgegenbrächten. Um ein Beispiel anzugeben, wäre ein Igor Strawinsky der Idealfall eines solchen Juroren. Die entscheidende Mehrheit in der internationalen Jury müßte aber Persönlichkeiten des Musiklebens zuerkannt werden, die — wären es zum



### Gespräch in Hamburg

Von links nach rechts:  
Pierre Boulez,  
H. H. Stuckenschmidt,  
Claude Rostand,  
Antoine Goléa



Beispiel Dirigenten oder fachmännisch geschulte, international anerkannte Kritiker – geradeso wie jene wenigen, oben gekennzeichneten Komponisten das Prinzip der Objektivität und der Unparteilichkeit mit der liebevollsten Kenntnis der jungen und jüngsten Tendenzen der Neuen Musik verbänden.

*Antoine Goléa, Paris*

### Alle Richtungen pflegen

Die gegenwärtigen und zukünftigen Aufgaben der IGNM sind dieselben, wie sie bei ihrer Gründung waren. Dadurch ist auch die langfristige Bedeutung der IGNM gekennzeichnet.

Die zeitgenössische Musik aller Richtungen braucht weiterhin systematische Pflege. Die Komponisten aller Völker und Länder erstreben die Intensivierung der persönlichen Kontakte und der Aussprache über die musikalischen Probleme, und zwar untereinander wie auch mit den Musikwissenschaftlern, Musikkritikern, ausübenden Künstlern, Verlegern, Vertretern von Rundfunk und anderen.

Bei der denkbarsten schöpferischen Differenzierung des Musikausdrucks geht es darum, die gegenseitige Verständigung durch Musik zu erstreben. Diese Aufgaben wird die IGNM weiterhin fördern

können, wenn sie versucht wird, allen Richtungen und Sektionen möglichst gerecht zu werden und diktatorische Intentionen einzelner Richtungen über die anderen zu mildern.

Diese prinzipielle Einstellung mögen sich vor allem die jeweiligen Jurymitglieder der IGNM zu eigen machen. Alle organisatorischen Absichten und möglichen Verbesserungen sollten diese grundlegende Haltung zum Ausgangspunkt haben, wenn die Einheitlichkeit der IGNM gewahrt bleiben soll – eben zur Förderung der Mannigfaltigkeit in der Entwicklung der zeitgenössischen Musik.

*Alois Hába, Prag*

### Arbeitstagung oder Musikmesse

Die Antwort auf die Frage nach ihrer Bedeutung hängt davon ab, ob die ISCM ihre Aufgaben klar erkennt und erfüllt. Ich bin davon überzeugt, daß sie Aufgaben hat, und wiederhole, was ich schon im vorigen Jahr sagte, obwohl die Krisenzeichen, die seit langem nicht zu übersehen sind, seit den Züricher Diskussionen nicht verschwunden zu sein scheinen: „Wenn es die ISCM nicht gäbe, so müßte sie geschaffen werden!“

Die ISCM hat vor allem zwei Aufgaben: eine künstlerische und eine gesellschaftliche.



Die künstlerische Aufgabe wäre: in regelmäßigen Abständen einen möglichst umfassenden Überblick über die wichtigsten neuen Werke und den jeweiligen Stand der jüngsten Produktion zu geben. Diese Aufgabe hat zwei Aspekte: die wichtigsten Werke brauchen nicht identisch zu sein mit dem Stand der jüngsten Produktion. Beides aber sollte berücksichtigt werden — es hängt von der Zahl der vorhandenen bzw. aufführungsfähigen Werke ab, ob für beides bei der regelmäßig (möglichst alljährlich) stattfindenden Zusammenkunft der ISCM Platz oder Zeit genug vorhanden ist. Eine Überladung der Programme verbietet sich ohne weiteres von selbst. Notfalls müßte man sich also zu einem turnusmäßigen Wechsel zwischen zwei Veranstaltungen entschließen, von denen die eine mehr den Charakter einer „Arbeitstagung“ hat, d. h. besonders zugespitzte Experimente herausstellt, während die andere eher einer Art „Musikmesse“ gleichen könnte (dieses Wort sei ohne jede abschätzige Bedeutung verstanden): sie soll eine Übersicht über das Beste von dem geben, was heute in den verschiedenen Ländern überhaupt geschaffen wird.

Der Wunsch der Mitgliedstaaten, möglichst bei jeder Zusammenkunft vertreten zu sein, ist grundsätzlich berechtigt, aber praktisch wohl undurchführbar. Er darf in keinem Fall zu einer Inflation mittelmäßiger Werke führen. Hier müßte der Jury unbedingt das Recht zu freier Entscheidung in den Grenzen der künstlerischen Verantwortung eingeräumt werden.

Die Aufteilung in „Musikmesse“ und „Arbeitstagung“ würde sich auch deshalb empfehlen, weil sie „Informationen“ auch dann ermöglicht, wenn Nationen Werke vorlegen, deren Qualität unabhängig von der Frage ihrer stilistischen „Aktualität“ zu bejahen ist. Die ISCM soll sich nicht zum Schrittmacher einer bestimmten Richtung abstemmeln lassen. Aber in erster Linie sollte sie das Forum der Jugend sein, die sich ernst und verantwortungsbewußt um eine lebendige, wesentliche, innerlich wahre Sprache bemüht. Das „Musikfest“ herkömmlicher Art hat sich überlebt und ist (in tieferem Sinne) derart „unzeitgemäß“, daß die ISCM jedenfalls darauf verzichten sollte, es selbst in verschleierte Form wiederaufleben zu lassen.

Die zweite Aufgabe der ISCM sehe ich in der regelmäßigen Zusammenführung aller aktiv an der Musik unserer Zeit Teilnehmenden. Eine solche Möglichkeit, sich persönlich zu begegnen und Gedanken auszutauschen, brauchen wir unbedingt. Die ISCM sollte so funktionieren, daß sie von allen Interessierten als dieses „Sammelbecken“, als dieser Träger und Förderer des uns heute Bewegenden, als Informationsquelle und Diskussionsform anerkannt werden kann. Dann erfüllt sie ihre Aufgaben, und dann hat sie ihre Bedeutung.

Heinz Joachim, Hamburg

## Keine Reformen

Die Kritik an der ISCM darf über deren wesentliche Aufgabe, die sie jedes Jahr mit ihren Musikfesten erfüllt, nicht hinwegtäuschen: einen Querschnitt der jeweiligen Gesamtproduktion aufzuzeigen. Daß hierbei zahlenmäßig das Mittelmaß überwiegt, liegt in der Natur der Dinge.

Ich glaube deshalb nicht, daß man durch Reformen, Statutenänderungen u. ä. ein Musikfest der Superlative schaffen sollte oder dies vielleicht sogar könnte. Ebenso werden rein dem Umfange nach Beschränkungen nötig sein. Befürwortet man also eine Änderung des Auswahlsschlüssels, so wird doch jeder neue Schlüssel auch nur einen statistischen Durchschnitt geben, der — wie alle derartigen Schlüssel — nur Annäherungswerte liefern kann.

Allein um dieser Annäherungswerte willen sollten die jährlichen ISCM-Feste in ihrer bisherigen Form bestehen bleiben. Dieser statistische Durchschnitt würde durch regionale Feste nicht aufgezeigt werden können, und die Bedeutung der geringen Anzahl der aufgeführten überdurchschnittlichen Kompositionen wird vor dem Hintergrund des allgemeinen Durchschnittsniveaus (oder des sogar Darunterliegenden) nur unterstrichen werden.

Giselher Klebe, Detmold

## Keine Richtung, sondern Qualität

On ne peut pas se cacher que l'âge héroïque de la SIMC est révolu. Il n'y a pas à s'en plaindre, car la raison en est heureuse: l'âge d'or de la SIMC est révolu parce que la musique contemporaine a désormais vaincu sa bataille. La SIMC avait sa raison d'être lorsque la musique moderne devait lutter durement contre une musique surannée, mais encore puissante. Aujourd'hui il n'y a plus de vieille musique. Je suis loin de dire, par là, que tout le monde comprenne et aime la musique contemporaine. Mais ceux qui ne l'aiment pas encore sont forcés de se nourrir de souvenirs et de nostalgies. Il n'y a pas d'autre musique, aujourd'hui, que la musique moderne, et elle peut même se passer le luxe de se diviser en tendances qui s'entrequelleraient. C'est la preuve définitive que la musique moderne a vaincu. Mais c'est aussi le signe que la SIMC doit changer son caractère et ses fonctions, si elle veut survivre au triomphe de la cause pour laquelle elle s'était battue.

Deux voies s'ouvriraient donc devant elle: ou bien choisir une des tendances qui se battent à l'intérieur de la musique contemporaine, et rester alors un organisme de bataille; ou bien s'établir au dessus des divisions et embrasser toutes les tendances dans une espèce de fédération professionnelle inter-



nationale, avec des tâches d'organisation, d'encouragement des échanges, etc.

Si la SIMC avait choisi la première voie, il n'y aurait eu plus rien à dire: elle serait devenue la proie d'une faction, à laquelle il n'aurait pas été nécessaire d'apprendre ce qu'elle voulait et devait faire. Il paraît que la SIMC se soit orientée plutôt vers l'autre solution, ce qui comporte alors la nécessité de se donner des nouveaux buts, et surtout la tâche très difficile de fixer ses nouveaux bornes, qui ne peuvent plus être que de qualité, pas de tendance. C'est bien ce qu'elle est en train de faire pendant ces années, qui sont pour elle, sans aucun doute, des années de crise, c'est-à-dire de transformation. On peut souhaiter qu'elle s'applique à la tâche de se donner une nouvelle constitution avec une claire conscience du choix qu'elle a dû faire: sans louvoyer et sans nourrir des espoirs coupables de ménager la chèvre et le chou.

\*

Es läßt sich nicht verheimlichen, daß das Heldenzeitalter der IGNM vorbei ist. Das soll kein Anlaß zur Klage sein, denn der Grund ist durchaus erfreulich: das goldene Zeitalter der IGNM ist vorbei, weil die zeitgenössische Musik ihre Schlacht siegreich geschlagen hat.

Die IGNM hatte ihre Existenzberechtigung in der Zeit, als die Neue Musik einen erbitterten Kampf gegen eine zwar überalterte, aber immer noch machtvolle Musiktradition auszufechten hatte. Heute gibt es keine alte Musik mehr. Ich bin weit davon entfernt, damit behaupten zu wollen, die zeitgenössische Musik werde etwa allgemein verstanden und geschätzt. Die Menschen jedoch, die sich ihr noch nicht zugewandt haben, müssen sich zwangsläufig von wehmütigen Erinnerungen nähren. Es gibt heute keine andere Musik als die neue, und sie kann sich selbst den Luxus erlauben, in verschiedenen, sich untereinander bekämpfenden Richtungen auseinanderzuwachsen. Dies ist der endgültige Beweis für den Sieg der modernen Musik. Aber es ist auch ein Signal für die IGNM, ihren Charakter und ihren Aufgabenbereich zu ändern, wenn sie den Triumph der Sache, die sie verfochten hat, überleben will.

Zwei Wege boten sich der Gesellschaft an: entweder mußte sie Partei ergreifen für eine der Strömungen, die sich innerhalb der Neuen Musik be-

kämpfen; damit hätte sie ihre Rolle als Kampforgan beibehalten. Oder sie mußte ihren Platz über den Parteien suchen und alle Strömungen zusammenfassen als eine Art internationale berufliche Föderation, die sich organisatorischen Aufgaben, der Belebung des Austauschs usw. widmet.

Hätte die IGNM den ersten Weg gewählt, bliebe hierzu nichts mehr zu sagen: sie wäre zum Spielball einer Partei geworden, die eine Belehrung über das, was sie tun und lassen solle, nicht nötig gehabt hätte. Die IGNM scheint sich mehr der anderen Lösung zugewandt zu haben, was nun bedeutet, daß sie sich neue Ziele setzen muß, und was vor allem die heikle Aufgabe mit sich bringt, sich selbst neue Grenzen zu fixieren, die sich nur noch auf die Qualität, nicht aber auf die Richtung beziehen können. Das ist es, was die IGNM im Laufe dieser Jahre anstrebt, die zweifellos Jahre der Krise, d. h. der Umwandlung für sie bedeuten. Wünschen wir, daß die Gesellschaft sich im klaren Bewußtsein der Wahl, die sie hat treffen müssen, ernstlich darum bemüht, eine neue Konstitution zu finden und dies, ohne am Ziel irre zu werden und die sträfliche Hoffnung zu hegen, sie könne etwa zwei Herren dienen.

Massimo Mila, Turin

## De profundis

Quale compito può oggi ancor avere la IGNM in paesi, dove la musica nuova é di casa, come in Germania per esempio?

E quale effettiva funzione ha in altri paesi, che, in continua accademica venerazione per falsi miti, sono sordi al nuovo, come Italia e Francia per esempio? Nessuna affatto.

Non é un caso, che i «domaine musicalconcerts» in Parigi, da alcuni anni, e gli «incontri musicali» in Milano, di recente, siano stati creati da giovani musicisti, per far ascoltare la musica nuova.

Un incontro tra situazioni musicali di diversi paesi? Con quali dirette conseguenze?

Forse: una burocratizzazione internazionale del «vuoto», cui burocrati della musica riducono la vita musicale in alcuni paesi.

---

Mit dem Glauben an Entwicklung, an eine neue Generation der Schaffenden wie der Genießenden rufen wir alle Jugend zusammen, und als Jugend, die die Zukunft trägt, wollen wir uns Arm- und Lebensfreiheit verschaffen gegenüber den wohlangesessenen älteren Kräften.

Proklamation der Künstlergemeinschaft  
Brücke, um 1905



Se si osserva l'attività concertistica di singole sezioni della IGNM — non quanta, ma quale musica viene eseguita — sorge una domanda: società internazionale per quale nuova musica? «De profundis».

\*

*Welche Aufgaben kann die IGNM heute noch in Ländern erfüllen, in denen Neue Musik bereits zu Hause ist, wie in Deutschland?*

*Und welche effektive Wirkung hat sie in anderen Ländern, die, in akademischer Verehrung falscher Mythen, taub gegen das Neue sind, wie in Italien und Frankreich? Sie ist effektiv wirkungslos.*

*Es ist kein Zufall, daß die Konzerte des „Domaine Musical“ in Paris, seit einigen Jahren, und die „Incontri musicali“ in Mailand, seit kurzem, von jungen Komponisten gegründet worden sind, um die Neue Musik zu Gehör zu bringen.*

*Ein Zusammentreffen der musikalischen Situationen verschiedener Länder?*

*Mit welchen direkten Konsequenzen?*

*Vielleicht: eine internationale Bürokratisierung des leeren Raumes, in dem Musikbürokraten das Musikleben einiger Länder einschränken.*

*Wenn man die Konzertaktivität einzelner IGNM-Sektionen beobachtet, welche Musik — vom qualitativen, nicht vom quantitativen Standpunkt aus — aufgeführt wird, so entsteht die Frage: internationale Gesellschaft für welche Neue Musik?*

*De profundis.*

*Luigi Nono, Venedig*

## Bessere Aufführungen

Die Bedeutung und Aufgabe der ISCM-IGNM im heutigen Musikleben ist meiner Ansicht nach genau die gleiche wie bei ihrer Gründung im Jahre 1922: Förderung der wahrhaft „neuen“ Musik und Pflege des persönlichen Kontaktes zwischen ihren Repräsentanten (Komponisten, Interpreten, Organisatoren und Kritikern), die auch den wesentlichen Teil des Publikums der musikalischen Veranstaltungen ihrer Festivals bilden. Schon aus dieser Zusammensetzung des Publikums ergibt sich, daß jene Veranstaltungen nicht als „Konzerte“ im üblichen Sinne zu betrachten sind, sondern als exemplarische Darbietungen Neuer Musik in einem — naturgemäß — kleinen Kreise besonders an ihr Interessierter.

Die Programme jener Veranstaltungen erscheinen mir, auf Grund der Erfahrungen des letzten Festivals, vor allem in zwei Punkten reformbedürftig:

1. Die Vorführung von Werken „klassischer“ Meister der Neuen Musik oder ihrer Précurseurs — die unbedingt beizubehalten wäre — sollte an

eigenen Abenden stattfinden und nicht zugleich mit Werken der Jüngeren, die dadurch erheblich benachteiligt würden.

2. Der Vorbereitung der Aufführungen aller — und vor allem der radikalsten — Werke sollte viel mehr Aufmerksamkeit geschenkt werden als bisher; öffentliche Aufführungen sollten nur gestattet werden, wenn zumindest technische Perfektion der Ausführung garantiert ist. Schlechte oder unvollkommene Aufführungen schaden der Neuen Musik mehr als ihre völlige Unterdrückung. Es müßte den Komponisten das Recht eingeräumt werden, ihre Werke nach den Generalproben zurückzuziehen, wenn sie nicht die Gewißheit haben, daß ihre klanglichen Vorstellungen entsprechend verwirklicht würden; sie müßten dabei so vernünftig sein, einzusehen, daß der vielpraktizierte Grundsatz: „Lieber schlechte Aufführungen als gar keine!“ letztlich ihren künstlerischen Ruf und ihr weiteres Schaffen schädigt.

*Willi Reich, Zürich*

## Problematik der Statuten

Ich glaube, wir sind uns alle darüber einig, daß die IGNM nicht mehr dieselbe Bedeutung hat und haben kann wie bei ihrer Gründung. Die Situation der zeitgenössischen Musik hat sich in der Zwischenzeit so wesentlich geändert, es gibt so viel mehr Aufführungsmöglichkeiten für zeitgenössische Komponisten, daß man mit Recht nach der Lebensberechtigung der Gesellschaft fragen könnte.

Bei der Züricher Diskussion war einer der wesentlichen Vorwürfe gegen die Gesellschaft der, daß bei den Festivals zu viele mittelmäßige und schlechte Werke aufgeführt werden. Diese Kritik ist vollkommen berechtigt. Nur müssen wir uns darüber klar sein, daß die internationale Jury, die die Programme zusammenstellt, nicht im selben Sinne frei ist wie, sagen wir, die Veranstalter der Donaueschinger Musiktage oder eine Rundfunkgesellschaft, die eine zeitgenössische Musikwoche veranstaltet. Solche Organisationen können sich einfach das Beste und Interessanteste aussuchen oder begabten Komponisten Aufträge geben, neue Werke eigens für sie zu schreiben. Die Jury der IGNM ist jedoch zunächst an das Material gebunden, das von den nationalen Sektionen eingesandt wird. Und das ist schon nicht immer das Beste und Interessanteste, das im jeweiligen Land produziert wurde. Hier ist schon einer der schwachen Punkte; aber es kommen noch verschiedene andere hinzu, die das Erreichen eines idealen Programms immer schwerer machen. Die Jury ist konstitutionell dazu verpflichtet, die größtmögliche Zahl von Sektionen und Stil Tendenzen zu berücksichtigen (wenn eine Sektion zwei Jahre nicht zu Wort gekommen ist, hat sie sogar das Recht, aufgeführt zu werden).





SAUL STEINBERG

Die eigentliche Programmgestaltung bringt dann noch neue Schwierigkeiten. Wenn, nehmen wir an, zehn sehr gute Symphonien eintreffen, so ist es klar, daß in den zwei Orchesterkonzerten wahrscheinlich nur zwei davon aufgeführt werden können. Die anderen acht davon werden durch schwächere Werke ersetzt, die wiederum nach praktischen Gesichtspunkten wie Dauer, Besetzung und allgemeine Farbigkeit des Programms (Nationalitäten, Gattungen) ausgewählt werden. Kein Wunder also, daß die Jury auch mit dem besten Willen kein besseres Resultat zustande bringt.

Den anderen Vorwurf, daß die IGNM die junge Generation ausschließen oder verdrängen würde, halte ich jedoch für vollkommen ungerecht. Aus meinen Erfahrungen als Jurymitglied würde ich sogar sagen, daß genau das Gegenteil der Fall ist. Angenommen zum Beispiel, daß zwei technisch gleich gut gemachte Partituren vorliegen, die eine, sagen wir, „Hindemithscher“, die andere „Boulez-

scher“ Prägung, dann ist es ganz sicher, daß jede Jury die letztere wählen wird. Die Tendenz ist immer, das neuere, experimentellere Werk herauszustellen.

Ich fand es höchst interessant, in der Januarnummer des „Melos“ zu lesen, daß Heinrich Strobel schon 1930, also acht Jahre nach der Gründung der Gesellschaft, dieselben Vorwürfe (und das mit Recht!) vorbringen konnte, die auch heute noch aktuell sind. Und trotzdem hat die Gesellschaft weitere 28 Jahre überlebt. Das scheint dafür zu sprechen, daß immer noch ein *raison d'être* für sie da ist. Ich glaube, wir müssen bescheiden sein und dürfen nicht erwarten, bei jedem Festival viele neue Meisterwerke zu entdecken. Die Festivals scheinen mir mehr eine Art „Mustermesse“ zu sein, ein jährlicher Treffpunkt, wo man alte Freunde und Kollegen aus vielen Ländern wieder sieht, wo man Meinungen austauscht und eine Art Querschnitt der musikalischen Produktion in vielen Teilen der Welt bekommt. Wenn man dabei einige neue Namen von begabten Komponisten kennenlernt, einige gute Werke hört, so ist das schon ein Gewinn.

Ich hoffe, das klingt nicht allzu zynisch.

Mátyás Seiber, Londoni

### Komische Alte oder Kupplerin?

Die ISCM ist im gefährlichen Alter. Sie steht am Scheidewege, entweder sich in eine bürgerliche Ehe (mit Titeln aller Arten) zurückzuziehen, die Rolle einer komischen Alten zu spielen oder sich mit Kuppelei zu beschäftigen. Die Kuppelei hat den Vorteil, daß bei Schonung der eigenen Person die Verbindung mit der Jugend ohne Peinlichkeit aufrechterhalten werden kann, wobei die legalen und illegalen Kinder sehr wohl beschäftigt werden können.

Tachles: Die ISCM sollte sich in eine Dachgesellschaft umwandeln, die die verschiedenartigsten Bestrebungen zur Förderung neuer Musik koordiniert. Vermittlung des Austausches von vorbildlichen Programmen, Interpreten und Ensembles. Einrichtung von Bibliotheken und Diskotheken in Verbindung mit Lese- und Hörstuben. Eigene Konzertveranstaltungen nur, wenn dazu mangels anderer Veranlassung gegeben ist und Mittel vorhanden sind, die erstklassige Aufführungen gewährleisten. Für diese Programme Einführung einer Altersgrenze: Vorstellung neuer Komponisten bis zum Alter von 35 Jahren. Von älteren Komponisten nur Meisterwerke in Musteraufführungen. Aufhebung jeder nationalen Begrenzung in Organisation und Programmgestaltung.

So könnte die ISCM auch in ihrer Reifezeit Sinn und Bedeutung behalten.

Alfred Schlee, Wien



## Nur Qualität

Die IGNM ist mit der Entwicklung der Neuen Musik seit den zwanziger Jahren eng verbunden und stellt in ihrer ersten Phase zweifellos ein Forum dar, auf dem das Neue weithin sichtbar oder besser hörbar wurde. Ob sie diese Funktion heute noch mit der gleichen Kompetenz ausübt, ist seit dem letzten Kriege in steigendem Maße bezweifelt worden, wie mir scheint, nicht ohne Grund. Die immer wieder gemachte Erfahrung, daß alljährlich ein umfangreiches Musikfestprogramm abgewickelt wird, in dem wirklich wesentliche Werke zu den Seltenheiten gehören, gibt den Kritikern der Organisation recht. Von meiner Teilnahme in der deutschen und auch in der internationalen Jury dieser Feste her weiß ich, daß unbedingt andere Formen und Bedingungen der Auswahl gefunden werden müssen, für die einzig und allein das Prinzip der Qualität maßgebend sein sollte.

Weiterhin scheint mir eine noch engere Verbundenheit der IGNM mit dem internationalen Rundfunk unerlässlich, um der Gesellschaft wieder ihre alte Bedeutung und damit neues Leben zu geben. Die Neue Musik wird heute im wesentlichen von den Rundfunkstationen getragen und realisiert, die schon in den vergangenen Jahren die IGNM-Feste mehr oder weniger ermöglicht haben. Die musikalische Rundfunkarbeit stellt heute eine Art Barometer für die künstlerische Entwicklung dar – und damit einen Maßstab, der auch für die IGNM gültig sein könnte. Schließlich sollte sich die internationale Tätigkeit der Gesellschaft nicht auf die Durchführung des alljährlichen Festes beschränken, sondern mehr als bisher einen permanenten künstlerischen Kontakt und Austausch zwischen den verschiedenen Nationen ermöglichen. Die weitverzweigte, in alle Welt reichende Organisation – in ihrer Art die einzige, die uns Musikern zur Verfügung steht – hat auch in den vergangenen Jahren immer wieder die Grundlage für menschlich wie künstlerisch wichtige Begegnungen gebildet. Wenn es gelingt, diesen Begegnungen (durch die Beschränkung auf wesentliche, wirklich in die Zukunft weisende Musik) neues Leben zu verleihen, dann dürfte auch die weitere Bedeutung der IGNM gesichert sein.

*Heinz Schröter, Köln*

## Alle Nationen in die IGNM

Die Programme der IGNM werden seit Jahren aufs heftigste kritisiert. Als Hauptgrund für die Programmgestaltung gilt eine Vereinbarung zwischen den beteiligten Nationen: Jede Mitgliednation hat gleiche Pflichten und daher auch das Recht, im Programm regelmäßig vertreten zu sein. Es sollte angesichts der großen Schwierigkeiten im

Bereich der internationalen politischen Zusammenarbeit verwundern, daß im Bereich der künstlerischen Zusammenarbeit wenigstens noch so etwas zustande gebracht wird wie eine jährliche „Olympiade“ der Musik. Wahrscheinlich ist im Moment die Tatsache, daß die IGNM überhaupt funktioniert, wichtiger, als die Feststellung, daß sie nicht gut funktioniert. Wenn man sich die Radio- und Konzertprogramme im Ausland ansieht – in Deutschland ist die Lage auf Grund der Aufgeschlossenheit einiger Rundfunkstationen für Neue Musik zur Zeit viel besser –, so sind sie auf dem gleichen oder meist noch viel schlechteren Niveau als die IGNM-Programme. Daß Komponisten wie Boulez, Cage und Nono bisher nicht berücksichtigt wurden, liegt an der besonderen Verfassung ihrer Ländersektionen; aber das ist eine Frage von kurzer Zeit, und man wird auch in der IGNM diese Musiker aufführen. Man stelle sich nur den Fall vor, alle Musiknationen der Erde, also auch Rußland und China, würden Mitglieder der IGNM (was ja im Sinne dieser internationalen Gesellschaft liegen sollte), man hätte dann auf absehbare Zeit einen noch sehr viel größeren Programmanteil an Kompositionen zu erwarten, die, vom Standpunkt der fortschrittlichen mitteleuropäischen Musik aus betrachtet, uninteressant wären. Dennoch müßte man diese Nationen aufführen, und man dürfte sie nicht vor den Kopf stoßen. Die Bereitschaft zur kollektiven Zusammenarbeit ist wesentlicher als die Meinung des einzelnen über die Qualität der anderen.

*Karlheinz Stockhausen, Köln*

## International und liberal

Die Zweifel an Sinn und Funktion der IGNM sind nicht von heute und gestern. Sie plagten auch die Bestgesinnten schon nach den ersten Festen der zwanziger Jahre. Sie erfüllten die Streitgespräche 1951 in Salzburg und 1952 in Oslo. Von den zwei möglichen Alternativen: das beste Musikfest oder die instruktivste Mustermesse, erwies sich nur die zweite als realisierbar. Das muß als gegeben hingenommen werden. Ein alljährliches Fest aus hochwertigen Stücken ist mit dem paritätischen Wesen der IGNM nicht vereinbar.

Um so mehr muß der internationale und der liberale Charakter der Gesellschaft betont werden. In einer Weltsituation, die dem Nationalismus Nahrung gibt und selbst die Erdsatelliten beflaggt, ist jede übernationale Tendenz förderenswert. In einem erdumspannenden Trend zur Staatsautorität muß jede liberale Einrichtung gehegt werden. Zur Legitimierung der IGNM reicht das Faktum aus, daß Hitler wie Stalin sie verboten haben und durch nationale, antiliberele Gruppen zu ersetzen versuchten.



Die Zukunft der IGNM liegt in der Festigung ihrer Weltbürgerlichkeit und ihrer (auch ästhetischen) Liberalität.

*H. H. Stuckenschmidt, Berlin*

## ISCM-IGNM — was soll's noch?

Die barsch klingende Titel=Antwort auf die Umfrage nach Bedeutung und Aufgabe der ISCM-IGNM verlangt nach Begründung. ISCM-IGNM: Das ist ein institutionelles Relikt aus den Jahren, da die Neue Musik noch im Ghetto wohnte. Sezession, strengste Absonderung vom musikalisch Allgemeinen und oft allzu Gemeinen, hieß damals die Devise — eine selbstmörderische Parole inmitten der verwalteten Welt. Wenn die komponierende Avantgarde auf ihren isolierten Außenposten schöpferisch überleben wollte, mußte sie sich wenigstens pro forma gruppieren, ein gesellschaftliches Notdach über ihren Schaffensinseln errichten, das heißt: neben den amüsischen Interessenvertretungen aller Art ihre eigene internationale Organisation einschleusen. Das geschah gleichsam getarnt; das musikorganisatorische Mimikry war der Umwelt abgesehen; mit der vielfachen Verankerung auf Sektionsbasis und der illuminierten Spitze eines leibhaftigen „Präsidenten“ war die polyglotte Pyramide der Neutöner perfekt konstruiert.

ISCM-IGNM: Das war also Anpassung an die verwaltete Welt, in der ein einzelner null zählt — außer als Lobbyist, als Interessenvertreter. Es war zugleich der Versuch der vielen kompositorisch Vereinzelten, sich kurzzeitig zu kumulieren, Kontakte zu stiften und sich ein Podium zu zimmern: in Form der regelmäßigen Musikfeste. Diese Festivals waren lange vor der großen Festspiel-Inflation nicht weniger legitim gegenüber der damals weitgehend aufgeführten Musik und ihren Vertretern, als es die ISCM-IGNM als Notwehraktion gegenüber der Verwaltungswelt war. Diese Neutöner-Treffen, so konventikelhaft abgeschlossen sie nach außen hin wirken mochten, haben dennoch ihre Umwelt gehörig durchsetzt und ihrer guten Sache den Boden bereitet; man weiß, wie es weiterging.

Wie es weitergehen soll mit der ISCM-IGNM, ist nicht recht einzusehen, wenn man jene beiden Prämissen bedenkt und bejaht. Die komponierenden Anachoreten von einst haben ihre Höhlen aufgegeben und sich planmäßig ihren Umwelt-raum erobert: drei seriell gearbeitete Opern in einer Saison sind die Probe aufs Exempel. Das Pendel schwingt zurück. Die jungen Komponisten zeigen einen verdächtigen Hang nicht mehr zur Sezession, sondern zum akademischen Musik-konformismus, der sich lediglich modernistisch bemäntelt; man kennt das Elend serieller Auszähl-musiken. Im Zeitalter des hochtourig laufenden

Tourismus locken die Manager der unzähligen Musikfestivals (vom Funk ganz zu schweigen) auch das letzte noch nicht reproduzierte Notenblatt auf die Pulte, denn „Uraufführung“ heißt nun allemal die Endstation Sehnsucht der Komponisten (und der professionellen Festivalpilger). Ergo: Für die ISCM-IGNM-Musikfeste bleibt nur Abhub in den Schubladen; die periodisch auftretende Misere der Juroren bei der Auswahl repräsentativer Partituren für die Musikfeste der ISCM-IGNM kommt nicht von ungefähr.

Als Uraufführungshilfe hat die ISCM-IGNM also ausgedient, als Interessenvertretung ebenfalls — angesichts einer Situation, in der die teilweise total angepaßte und uniformierte neueste Musik institutionell geworden ist. Darum sollte man das Vehikel, das diese Entwicklung nach besten Kräften mitgetragen und gefördert hat, endlich in Pension geben. ISCM-IGNM — was soll's noch?

*Klaus Wagner, Hamburg*

## Neue Musik in kleine Städte

In den zwanziger Jahren gab es außer den Musikfesten der IGNM wohl nur sehr wenige nennenswerte Gelegenheiten, Neue Musik zu hören und sich von den avantgardistischen Bestrebungen ein Bild zu machen. Die Gesellschaft erwarb sich ein geschichtliches Verdienst, durch Konzentration der schöpferischen Kräfte eine wirksame Ausstrahlung auf das „Musikleben“ ermöglicht zu haben. Das ist heute anders. Musikfeste, die wie Muster-messen das jeweils Neueste bringen — gebrochen durch Konstellation, Geschäftsrücksichten und persönlichen Geschmack der Veranstalter — gibt es überall, und man besucht sie ebenso gerne wie einen Automobilsalon. Das Weltmusikfest der IGNM ist ein Festival unter vielen anderen geworden — und, wie man in diesen Blättern fast alljährlich lesen kann, oft sogar nicht einmal das interessanteste und qualitativ bemerkenswerteste. Die Aufgaben, die sich seinerzeit die IGNM stellte, werden heute in erster Linie von Rundfunkgesellschaften übernommen, die in vielen Fällen ein klareres Konzept und mehr Mittel haben und vor allem nicht durch ein schwerfälliges und überholtes Statutensystem behindert sind. Wichtig aber scheint mir die Funktion zu sein, die von der IGNM (das heißt von einigen Idealisten, denen die Gesellschaft die Möglichkeit hierzu gibt) in mittleren und kleineren Städten ausgeübt wird: die Veranstaltung von Konzerten mit Neuer Musik, die dort sonst undurchführbar wären.

Einen Einfluß auf das große Musikleben hat die IGNM in dem von mir übersehenen Raum aber nicht. Sie spielt die Rolle eines Außenseiters, manchmal dazu auch noch mit einer gewissen Neigung zu Sektierertum und Cliquenbildung. Damit



halte ich aber bereits mitten in der Frage nach ihrer „Aufgabe“ im heutigen Musikbetrieb. Mir erscheint es nicht nur als unnötig, sondern angesichts der Zeitsituation sogar als gefährlich, sich zusammenzuschließen, abzukapseln, musikalische Inzucht zu betreiben und in aller Unschuld den eisernen Vorhang zwischen Neuer Musik und dem allgemeinen Musikleben noch weiter herabzulassen.

Ziel der Gesellschaft sollte heute der Einbau des Neuen in den Konzertbetrieb sein. Weniger Sonderkonzerte („außer Abonnement“!), dafür aber die unentwegt und allenthalben vertretene Forderung an Dirigenten, Solisten und Veranstalter nach Aufführung eines wertvollen modernen Werkes in jedem Programm. Genauso, wie es heute teilweise noch zum guten Ton gehört, nichts Modernes zu bringen, müßte es in einiger Zeit als geradezu rufschädigend empfunden werden, an

einem Abend *nur* Altvertrautes vorzuführen. Unablässige publizistische Bearbeitung und persönlicher Kontakt mit Künstlern und Veranstaltern müßten diesen Prozeß der allmählichen, aber unaufhaltsamen *Einbeziehung* der Neuen Musik in das *öffentliche Musikbewußtsein* vorbereiten und begleiten. Man muß dem Neuen den Nimbus der Verrücktheit und Scheußlichkeit nehmen, der ihm leider bei dem überwiegenden Teil des Publikums heute anhaftet. Und man dürfte auf keinen Fall unter Berufung auf künstlerisches Gralsrittertum emigrieren und denen, die nicht so denken, vorwerfen, sie machten Konzessionen an den Publikumsgegeschmack.

Wäre es für die IGNM nicht eine große Aufgabe, die Neue Musik aus ihrer Emigration zu führen? Wer weiß es, vielleicht teilen sich die Wogen...?

Gerhard Wimberger, Salzburg

## IGNM-BRIEFKASTEN

*Aus Anlaß des bevorstehenden Weltmusikfestes der IGNM in Straßburg sind bei uns eine Reihe von brieflichen Anfragen eingegangen. Da die Redaktion nicht über alle Einzelheiten der IGNM informiert ist, hat sie sich an einen Kenner der Gesellschaft gewandt und ihn gebeten, ihr bei der Beantwortung der mitunter heiklen Fragen behilflich zu sein. Wir möchten nicht versäumen, dem IGNM-Spezialisten, der begreiflicherweise ungenannt bleiben will, unseren Dank für seine überaus wertvolle Beratung auszusprechen.*

### Ein italienischer Musikstudent, 20 Jahre

Gestatten Sie mir die Freiheit, daß ich als kleiner unbekannter Musikstudent Fragen an Sie richte, welche die Organisation der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik betreffen.

Grundsätzlich möchte ich feststellen, daß uns Jungen die IGNM als ein Geheimbund erscheint, von dessen Existenz man zwar gelegentlich am Rande hört, daß es aber unmöglich ist, einen näheren Einblick in die Vorgänge des geschäftlichen wie künstlerischen Ablaufes zu bekommen. Darum sei mir die erste Frage erlaubt: warum tritt eine anscheinend so wichtige Gesellschaft mit Ausnahme der nur für Mitglieder zugelassenen Feste nicht in die Öffentlichkeit? Haben alle Länder, soweit sie interessiert sind, ihre Delegierten in dieser Organisation, und wer wählt diese? Soweit mir durch vage Gerüchte zu Ohren gekommen ist, soll das Durchschnittsalter der Delegierten — verzeihen Sie mir die etwas harte Formulierung — kaum mit der Aktualität ihrer Ziele übereinstimmen.

Kommt es bei einer Zusammenkunft aller Delegierten darauf an, möglichst jedes Mitgliedsland

mit einer Komposition zu berücksichtigen, oder wird aus qualitativen Gründen, ohne Rücksicht auf Bevorzugung bzw. Benachteiligung eines Landes, eine entsprechende Auswahl getroffen? Sind die Delegierten selbst Komponisten, und wenn ja, läßt sich eine Subjektivität bei der Auswahl auch hinsichtlich ihrer eigenen Werke vermeiden?

Bitte, sehen Sie alle diese Fragen nicht als eine Aufdringlichkeit an, die vielleicht meinem Alter nicht zusteht, doch seien Sie versichert, daß das Interesse der jungen Generation für den Internationalen Musikbetrieb größer ist, als allgemein vermutet wird.

Die IGNM ist kein Geheimbund, sondern eine internationale Organisation mit sehr präzise formulierten Statuten, an die sich alle ihre Mitglieder zu halten haben. Nach, wie es scheint, recht bewegten Zeiten in den Nachkriegsjahren wurden diese Statuten 1953/54 festgelegt. Die Gesellschaft setzt sich aus nationalen Sektionen zusammen, die jährlich ein oder zwei Delegierte in die Generalversammlung entsenden. Diese Generalversammlung wählt jährlich den Präsidenten und den ihm zur Seite stehenden Präsidialrat, der wiederum aus zwei Vizepräsidenten und zwei Mitgliedern besteht. Jedes Mitglied des Präsidialrates muß einer anderen Sektion angehören. Dem Präsidenten untersteht das Generalsekretariat, das vorwiegend die administrativen Angelegenheiten mit den Sektionen bearbeitet und regelt.

Es ist aber doch etwas richtig an Ihrer Behauptung vom Geheimbund, denn in der Tat haben die Mit-



glieder der Gesellschaft keinen Zugang zu der Generalversammlung, die über die Geschicke der Gesellschaft entscheidet. Sie können ihre Wünsche nur ihrem nationalen Delegierten gegenüber äußern, der sie dann wiederum in der Generalversammlung vorzutragen hat. Selbstverständlich sind die jährlichen Musikfeste nicht nur den Mitgliedern zugänglich, die, wenn wir richtig informiert sind, in nicht allzu großer Menge an diesen Veranstaltungen teilnehmen, sondern jedem Musik- oder Kunstinteressierten, der sich eine Eintrittskarte kauft oder als Kritiker freien Zutritt verschaffen kann. Es trifft auch nicht zu, daß die Gesellschaft außerhalb der Feste nicht an die Öffentlichkeit treten würde. Eine Reihe von Sektionen entfaltet das ganze Jahr über eine mehr oder minder rege Tätigkeit durch Veranstaltungen von Konzerten, Konferenzen usw. Wenn in manchen führenden Musikländern diese Sektionen wenig in Erscheinung treten, so kommt dies daher, daß dort die Rundfunkanstalten die Pflege der Neuen Musik fast ausschließlich übernommen haben. Dies mag vom Standpunkt der Gesellschaft aus vielleicht beklagenswert sein. Unter einer allgemeineren Perspektive ist es aber sehr erfreulich, denn niemals könnte eine private Gesellschaft, auch wenn sie besser dotiert wäre als die IGNM, die Mittel aufbringen, die der Rundfunk für die moderne Musik zur Verfügung stellt.

Sie schneiden auch die Frage des Durchschnittsalters der Delegierten an. So leid es uns tut, lieber junger Freund, müssen wir Sie da enttäuschen. In den Generalversammlungen der letzten Jahre saßen zum Teil auch recht junge Personen, womit nicht gesagt ist, daß diese immer die fortschrittlichsten waren. Es ist ja nun einmal so, daß die mit viel Aplomb auftretende avantgardistische Jugend, wie vielleicht auch Ihnen bekannt sein dürfte, von den Älteren weit mehr Unterstützung erfährt als von ihren gleichaltrigen Gesinnungsgenossen. Die Delegierten müssen natürlich nicht unbedingt Komponisten sein, doch hat sich der Brauch herausgebildet, daß die Komponisten sehr zahlreich vertreten sind. Es wäre wünschenswert, wenn in der Delegiertenversammlung auch Publizisten, Rundfunkleute und angesehene Interpreten der Neuen Musik wären. Überhaupt täte es der IGNM gut, wenn sie sich durch Heranziehung von nicht persönlich interessierten Personen erweitern, bereichern und verjüngen würde.

Die Kompositionen für die jährlichen Musikfeste werden nicht, wie Sie glauben, von den Delegierten ausgewählt, sondern die Delegiertenversammlung wählt eine fünfköpfige Jury, die mit dieser Aufgabe betraut wird.

In dieser Jury pflegen meistens nur Komponisten zu sitzen. Wir halten dies für bedenklich, besonders da es, wie wir hören, die Delegiertenversammlung ablehnte, auch Vertreter der jungen Generation in die internationale Jury zu wählen.



YVONNE LORIOD

übernahm eine Meisterklasse für Klavier an der Badischen Hochschule für Musik in Karlsruhe

Sie stellen auch die Frage nach der qualitativen Auswahl. Hier sind der Jury durch die Statuten recht massive Handschellen angelegt. Wir verweisen Sie auf die untenstehende Beantwortung der Fragen eines unbekannten Komponisten von 29 Jahren.

### Ein Studienrat, 52 Jahre

*Als Studienrat und Musiklehrer einer höheren Schule möchte ich einige Fragen stellen — die IGNM betreffend —, die im Verlaufe des Musikunterrichts aufgeworfen wurden.*

*Es war mir leider in keinem der mir zur Verfügung stehenden Musiklexika möglich, das Datum der Gründung der Gesellschaft zu finden. Weiterhin hätte ich gerne die Ziele und Aufgaben gewußt, die man sich bei der damaligen Gründung gestellt hat, und erfahren, ob diese im Laufe der Zeit geändert wurden.*

Mit Freuden erfahren wir aus Ihrer Anfrage, daß Sie sich in Ihrem schulischen Musikunterricht sogar mit den Fragen der IGNM befassen. Sie haben recht, daß in vielen namhaften neueren Musiklexika die IGNM nicht erwähnt wird. Jedoch ist in Riemanns berühmtem Lexikon von ihr die



Rede, und selbst in dem Nachschlagewerk von Hans Joachim Moser, der wohl internationaler und avantgardistischer Tendenzen kaum verdächtig ist, kann man lesen, daß die Gesellschaft 1922 in Salzburg gegründet wurde. Auch ihr hochverdienter erster Präsident, Edward J. Dent, ist erwähnt. Dort ist auch zu erfahren, daß von 1933 bis 1945 die Gesellschaft durch das „Ausscheiden der deutschen Sektion für die innerdeutsche Sicht in den Hintergrund gedrängt wurde“. Dies scheint uns eine ungewöhnlich taktvolle Formulierung eines sonst so streitbaren Autors. In Wahrheit wurde die deutsche Sektion nämlich von den Nazis verboten. Sie hat sich erst nach dem Kriege wieder konstituiert und ist im Begriff, eine neue Aktivität zu entfalten. Gegenwärtig ist Wolfgang Fortner Präsident der deutschen Sektion, und die Verbindung mit Dr. Wolfgang Steinecke, dem verdienstvollen Gründer der Internationalen Ferienkurse in Darmstadt, als Sekretär zeigt, daß sie eine betont avantgardistische Richtung hat.

Sie fragen nun nach den Zielen der Gesellschaft. Diese sind in den Statuten eindeutig festgelegt. Sie lauten:

„Die Gesellschaft hat das ausschließliche Ziel, die zeitgenössische Musik zu pflegen, und zwar ohne Rücksicht auf ästhetische Tendenzen, auf Nationalität, Rasse, Religion oder auf die politischen Ansichten des Komponisten.

Die Gesellschaft soll dieses Ziel erreichen durch die Aktivität der Sektionen hinsichtlich der Pflege und Verbreitung der zeitgenössischen Musik und durch die jährliche Veranstaltung eines internationalen Musikfestes, dessen Ort von der Generalversammlung bestimmt wird.“

Da uns die Statuten der früheren Zeit nicht bekannt sind, können wir nicht feststellen, wie Edward Dent seinerzeit die Ziele der Gesellschaft fixiert hat. Wir glauben aber nicht, daß sie sich wesentlich geändert haben.

## Ein Musikerzieher, 34 Jahre

*Da ich selbst am heutigen Musikschaffen sehr interessiert bin, habe ich natürlich den Wunsch, Wege zu finden, die zeitgenössische Musik der mir anvertrauten Jugend nahezubringen. Dies gelingt auch in Grenzen, soweit die Werke sich nicht über Strawinsky hinausbewegen. Ich gestehe, daß auch ich selbst keine Beziehung zu Werken von Nono, Stockhausen, Pousseur u. a. finden konnte. Wie ich bei Aufführungen solcher Werke bemerkte, lehnt auch das anwesende Publikum — doch meist Fachleute — diese Werke fast durchweg ab, von einzelnen Fanatikern abgesehen. Obwohl ich mich grundsätzlich auch um diese Musik bemühe, sehe ich keinen Weg, je zu einem Verständnis zu kommen, geschweige denn, sie der Jugend nahezubringen. Ich möchte deshalb fragen: Glauben Sie,*

*daß eine solche Musik, die eine derartige Kluft zwischen Publikum und Komponisten aufreißt, wie sie nie bestanden hat, glauben Sie, daß diese Musik auf dem richtigen Wege ist?*

*Die IGNM besitzt doch, wie ich annehme, die Möglichkeit, durch Auswahl von Werken die derzeitige Entwicklung einigermaßen zu steuern. Geschieht dies im Hinblick auf ihre Verantwortung bei diesen soziologisch untragbaren Zuständen? Ist sich die Gesellschaft der pädagogischen Krise bewußt, in welche wir durch die serielle und punktuelle Musik geraten sind?*

*Es würde mich zum Schluß auch interessieren, ob bei der Auswahl der Werke für die Feste der IGNM alle Richtungen, selbst gemäßigte, eine Chance haben, oder ob ein solcher ästhetischer Pluralismus abgelehnt wird.*

Unserer Meinung nach kann es nicht die Aufgabe einer Gesellschaft sein, deren Ziele durch die Statuten klar festliegen, sich mit der Problematik der soziologischen Situation oder gar mit pädagogischen Fragen zu beschäftigen. Sie führt Werke auf und stellt sie damit zur Diskussion. Es dürfte auch Ihnen bekannt sein, daß gerade die bedeutendsten Werke der ehemals „neuen“ Musik — denken Sie an „Le Sacre du Printemps“, an „Pierrot lunaire“ oder an Schönbergs Orchestervariationen — bei ihrer ersten Aufführung vom Publikum und von den Fachleuten noch stärker abgelehnt wurden als die Kompositionen der jungen Komponisten, die Sie erwähnen. Heute sind diese Werke als unbestrittene Werte anerkannt und werden, soweit die museale Struktur unseres Musiklebens es erlaubt, auch aufgeführt. Die Tatsache, daß Sie und Ihre Schüler keinen Zugang zu der seriellen und punktuellen Musik finden, sagt nichts über ihren Wert aus. Doch ist ein IGNM-Briefkasten nicht dazu da, sich mit solchen Fragen zu befassen.

In dieser Hinsicht scheint uns Ihre Annahme beachtenswert, daß die Gesellschaft die Aufgabe habe, „die derzeitige Entwicklung einigermaßen zu steuern“. Wenn die Gesellschaft sich dazu entschließen wollte, so wäre es ihr Ende, denn die Musikfeste der IGNM sollen zeigen, was in den verschiedenen Ländern produziert wird. Die in der IGNM vertretenen Länder haben natürlich nicht alle die gleiche musikalische Aktivität und Kapazität. Im übrigen ist in den Statuten ausdrücklich festgelegt, daß auf ästhetische Tendenzen keine Rücksicht genommen werden soll. Mit dieser Zielsetzung ist auch ihre letzte Anfrage eindeutig beantwortet.

## Ein Avantgardist, 17 Jahre

*Als Komponist und ausübender Musiker war es mir jedes Jahr ein Bedürfnis, zu den Internationalen Ferienkursen nach Darmstadt zu fahren, um*



mich über alles Neue zu informieren. Auch die IGNM trägt in ihrem Namen die Bezeichnung „Neue Musik“, doch muß ich feststellen, daß dieser gemeinsame Name das einzige Gemeinsame ist. Des öfteren konnte ich Werke von zeitgenössischen Komponisten hören, welche die IGNM ausgewählt und auch öffentlich aufgeführt hat. Wenn ich einen Vergleich mit Darmstadt ziehe, dann muß ich feststellen, daß solche Werke vielleicht vor zwanzig Jahren in Darmstadt gespielt worden wären. Doch vermißte ich in den Programmen der IGNM die Namen, welche uns etwas zu sagen haben: Nono, Boulez oder Stockhausen. Daß die IGNM die noch unbekannten Komponisten natürlich übergeht, sei ihr verziehen; der Gesellschaft einen solchen Weitblick zuzutrauen, wäre überfordert, doch dürften die ersteren nicht zu übersehen sein.

Um das Übel bei der Wurzel zu fassen, möchte ich fragen, ob wir Jungen in der IGNM-Versammlung eine Stimme haben, und wenn schon keinen jungen Vertreter, so doch einen, der unsere Sache vertritt. Sollte dies nicht der Fall sein, so die nächste Frage: wer hat die Vertreter der Länder gewählt? Von uns, die wir als Musikausübende oder Schöpfende nicht ganz übergangen werden können, jedenfalls doch keiner.

Auch glaube ich im Namen vieler Komponisten und jungen Musiker zu schreiben, wenn ich hinzufügen, daß wir unseren eigenen Weg weitergehen werden, falls die IGNM ihrerseits, ohne sich um uns zu kümmern, ihren eigenen Weg geht. Wer von beiden an das richtige Ziel kommt, muß zwar der Zukunft überlassen werden, doch glaube ich richtig zu sehen, wenn ich schreibe, daß sich bereits Horizonte abzeichnen, die unseren Weg zu beständigen scheinen.

Beim Lesen dieser Zuschrift kommt uns eine beunruhigende Vermutung: ob der junge Mann sein (zweifelloso seriell)es Handwerk ebenso mangelhaft beherrscht wie die deutsche Sprache. Doch lassen wir das die Sorge des Einsenders sein, und befassen wir uns mit seinen so selbstbewußt vorgebrachten Fragen.

Wir glauben nicht, daß man eine Veranstaltung wie die verdienstvollen Darmstädter Internationalen Ferienkurse mit der IGNM überhaupt vergleichen kann. Die Darmstädter Ferienkurse sind die Angelegenheit einer Gruppe, die ganz bestimmte Tendenzen verfolgt. Die IGNM ist eine internationale Gesellschaft, die sich, wie in ihren Statuten festgelegt ist, keiner bestimmten Richtung verschreiben darf. Im übrigen hat sich die IGNM im Rahmen ihrer Möglichkeiten keineswegs den namhaften jüngsten Komponisten verschlossen. Auf dem Baden-Badener Fest wurde der inzwischen weltberühmt gewordene „Marteau sans Maître“ von Pierre Boulez uraufgeführt, und sowohl auf den Programmen von Stockholm (1956)

wie von Straßburg (1958) stehen Werke von K. H. Stockhausen. Es ist bedauerlich, daß ein so interessanter Komponist wie Luigi Nono noch nicht auf einem IGNM-Fest gespielt wurde. Nach den Statuten hätte die italienische Sektion ein Werk dieses Komponisten einschieben müssen. Ob dies der Fall war, können wir nicht feststellen.

Ob es eines besonderen Weitblicks bedarf, unbekannte Komponisten herauszufischen, möchten wir bezweifeln. Beim Studium der IGNM-Programme aus den letzten Jahren wird man aber ohne Schwierigkeit feststellen können, daß eine große Zahl unbekannter Komponisten gespielt wurde. Es müssen ja nicht alle „Darmstädter“ sein.

Die IGNM-Versammlung — wir vermuten, der Einsender meint damit die Mitglieder der jährlichen Generalversammlung — befaßt sich, soweit es uns bekannt ist, vorwiegend mit administrativen Fragen. Die Entscheidung der künstlerischen Angelegenheit liegt bei der Jury. Dieser Umstand enthält gewiß manche Gefahren, und es wurden auch Versuche gemacht, die Generalversammlung nach der künstlerischen Seite hin zu aktivieren. Natürlich können die Jungen in der Generalversammlung eine Stimme haben. Sie müßten nur dafür sorgen, daß sie in ihren nationalen Sektionen gehört werden. In dieser Hinsicht liegt ohne Zweifel manches im argen.

Es ist verständlich, ja sogar begrüßenswert, daß die Jungen von einem so starken Selbstbewußtsein erfüllt sind, wie aus dem letzten Absatz der Zuschrift zu entnehmen ist. Es liegt uns völlig fern, dieses Selbstbewußtsein zu erschüttern, aber wir möchten doch unsererseits die Frage stellen, ob die „sich bereits abzeichnenden Horizonte“ so weit sind, um in ihnen die Bestätigung für den künftigen Weg der Musik erblicken zu dürfen.

## Ein unbekannter Komponist, 29 Jahre

In Presseberichten lese ich des öfteren von Kompositionen, die durch die Internationale Gesellschaft ausgewählt und aufgeführt wurden. Wenn auch für einen jungen, noch unbekannten Komponisten die Aussicht ziemlich gering ist, sich in dieser zweifellos exklusiven Dachorganisation auf internationaler Ebene mit einer seiner Kompositionen Gehör zu verschaffen, so möchte ich der IGNM dennoch eine derselben vorlegen. Gehe ich den richtigen Weg, wenn ich diese direkt einschiere, ohne mich an irgendwelche nationalen Delegierten der Gesellschaft, die ich übrigens nicht kenne, zu wenden? Muß ich erst Mitglied werden, um berücksichtigt zu werden? Dürfte ich auch noch fragen, ob die IGNM Förderungen oder Stipendien vorgesehen hat, um die noch unbekannten Komponisten in finanzieller oder propagandistischer Hinsicht zu unterstützen?



Nach den Satzungen der IGNM hat ein Komponist, der auf einem der IGNM-Feste aufgeführt werden will, Mitglied der Gesellschaft zu sein und seine Partitur der nationalen Vorjury einzusenden. Diese Vorschrift erscheint uns in der heutigen Situation überholt und daher reformbedürftig. Man kann unserer Ansicht nach gerade von starken und originalen Persönlichkeiten nicht verlangen, daß sie sich einer nationalen Jury unterwerfen, die, wie die Erfahrungen gelehrt haben, nicht überall die notwendige Liberalität besitzt, um auch nicht national konformistische Erscheinungen zu berücksichtigen. Die internationale Jury selbst darf nur Partituren auswählen, die von den nationalen Sektionen eingeschickt wurden. Allerdings hat sie nach den Statuten das Recht, im Interesse des Gesamtprogramms ausnahmsweise eines oder mehrere Werke auf das Programm zu setzen, die nicht von einer Sektion eingereicht wurden. Im vorigen Jahr für das Musikfest in Zürich hat die Jury von diesem Sonderrecht mehrfach Gebrauch gemacht. Ein gewisses Handikap für die Jury liegt in der statutarischen Bestimmung, daß bei der Auswahl der Werke möglichst viele Sektionen berücksichtigt

werden sollen — was bei dem sehr verschiedenen Qualitätsniveau der nationalen Produktion notwendigerweise zu einer Niveausenkung führen muß — und daß eine Sektion, die in zwei aufeinanderfolgenden Jahren nicht berücksichtigt wurde, im darauffolgenden Jahr berücksichtigt werden muß, sofern ihre Partitureinsendung variabel genug ist, um der Jury freie Wahl zu lassen.

Was die Mitgliedschaft des Einsenders in seiner nationalen Sektion betrifft, so ist die Forderung, soweit wir informiert sind, in den letzten Jahren sehr großzügig behandelt worden. Gerade manche besonders interessante Werke aus den Programmen der letzten Jahre stammen von Autoren, die vermutlich nicht Mitglieder der Gesellschaft waren. Endlich ihre Frage nach Stipendien oder Förderungsprämien. Wie wir hören, sind die finanziellen Möglichkeiten der Gesellschaft begrenzt, als daß sie Geld für solche an sich begrüßenswerten Zwecke ausgeben könnte. Unterstützung in „propagandistischer Hinsicht“ ist nicht Sache einer allen Tendenzen dienenden Internationalen Gesellschaft, sondern Aufgabe einer Konzertdirektion oder eines Verlags.

## Blick in ausländische Musikzeitschriften

„Schweizerische Musikzeitung“, Zürich, März 1958.

H. H. Stuckenschmidt veröffentlicht den Vortrag „Stil und Ästhetik Schönbergs“, den er Dezember 1957 in der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft Basel während der dortigen Schönberg-Woche hielt. — Erich Doflein: Über Carl Orff und seine „Bernauerin“ (Studie anlässlich der Schweizer Erstaufführung des Werkes am Stadttheater Bern).

„Die Runde“, Zürich, März 1958.

Luzern als Musikstadt (F. Keller). — Kurzbiographie Strawinskys (W. Rime). — Nachruf auf den Dirigenten Ataúlfo Argentina.

„Feuilles Musicales“, Lausanne, Februar 1958.

Der polnischen Musik gewidmete Sondernummer: Historischer Überblick bis zur Gegenwart (Z. M. Szweykowski, M. Tomaszewski und B. Pilarski). Musikunterricht und musikalische Institutionen (Bronislaw Rutkowski). Dirigenten, Chöre und Solisten (Ludwik Erhardt). Folklore (L. Bielawski und J. Steszewski). Musikwissenschaft (W. Pozniak).

„Arts et Musique“, Genf, März 1958.

Würdigung des Dirigenten André Cluytens (W. Rime). — Über Klangregie im Radio.

„Dansk Musiktidsskrift“, Kopenhagen, Januar 1958.

Dem Ballett gewidmete Sondernummer: Über dänische Ballettschulen (Allan Fridericia). — Choreographische

Musik und musikalische Choreographie (Birgit Cullberg). — Musik, Ballett und Beleuchtung (Knud Hogenhaven). — Über einige Tendenzen der zeitgenössischen Ballettkunst.

„Österreichische Musikzeitschrift“, Wien, Januar 1958.

Berlins Städtische Oper unter Carl Ebert (H. H. Stuckenschmidt). — Fahrende Opernhäuser in England (Alexandra Kern). — Elektronik (K. H. Füssli).

„Musica d'Oggi“, Mailand, Februar 1958.

Thomas Mann und die zeitgenössische Musik (Boris Porena). — Die Schallplatte in der Musikerziehung unserer Zeit (Cesare Valabrega). — Prokofieff, Hindemith und Cilea in der Scala (Eugenio Gara).

„The Musical Times“, London, Februar 1958.

Über die Zukunft der Chormusik (Alan J. Kirby). — Die für Louisville geschriebenen Auftragswerke (Joseph Potts).

„Musical America“, New York, Februar 1958.

Die traditionelle, über dreihundert Seiten starke Propaganda-Nummer. An Aufsätzen über Neue Musik sind zu erwähnen: Der rätselhafte Satie (Everett Helm); die New-Yorker Uraufführung der Oper „Vanessa“ von Menotti-Barber (Ronald Eyer).

Willi Reich



## Stuttgarter Tage zeitgenössischer Musik

Das Bild der vom Süddeutschen Rundfunk in der Stuttgarter Villa Berg veranstalteten Tage zeitgenössischer Musik hat sich im Laufe der Jahre gewandelt. Während früher der Hauptakzent auf den Standardwerken der Moderne lag, also Namen wie Strawinsky, Hindemith, Berg, Bartók mit kennzeichnenden, aber oft ein paar Jahrzehnte zurückliegenden Kompositionen auf den Programmen erschienen, stand diesmal das jüngste Schaffen, und zwar mit fünf Uraufführungen, im Mittelpunkt des Interesses. Dieser Wandel trat deshalb ein, weil jene Standardwerke in dem parallel laufenden Zyklus „Musik unserer Zeit“, aber auch in anderen öffentlichen Konzerten des Süddeutschen Rundfunks, eine erfreulich starke Berücksichtigung finden.

Vorgesehen waren ursprünglich sechs Uraufführungen. Von ihnen entfielen die zur Eröffnung des ersten Abends angekündigten Orchesterstücke aus der Oper „Magog“ von Hans Ulrich Engelmänn. An ihre Stelle trat Hans Werner Henzes Suite aus dem Ballett „Tancred und Cantylene“. Die 1952 geschriebene Arbeit scheint durch die überraschende Entwicklung des Komponisten ziemlich überholt. Mit ihrer lyrisch-atmosphärischen Grundsubstanz wirkt diese Musik nicht sehr gestisch, sie gibt der Phantasie nicht gerade viel Anhaltspunkte für eine tänzerische Realisierung. Allerdings darf nicht verschwiegen werden, daß die Wiedergabe durch das Symphonieorchester des Süddeutschen Rundfunks unter Hans Müller-Kray, der auch für die Gesamtleitung dieser Tage verantwortlich zeichnete, kaum geeignet war, musikalische Zusammenhänge deutlich zu machen.

Das zweite Werk, Helmut Degens Sinfonisches Spiel II, ein Konzert für Klavier, Violine und Violoncello, ist charakteristisch für das seit langem erkennbare Bestreben des Komponisten, Konzertantes und Symphonisches zu binden. Vollkommen ist diese Synthese in dem uraufgeführten Werk nicht geglückt; vor allem schien das Orchester stellenweise zu dick instrumentiert. Der Musiziertrieb in Degen lebt sich im Willen zu substanzkräftiger und zugleich einprägsamer Melodik aus. Die Reihentechnik, der sich Degen schon vor Jahren genähert hat, wird freizügig gehandhabt und größter Werf auf klare und übersichtliche Formung gelegt. In der Wiedergabe hätte das vortrefflich spielende Roman-Schimmer-Trio stärker gegenüber dem Orchester dominieren dürfen.

Den nachhaltigsten Eindruck des ersten Abends vermittelten die Zwischenspiele und Ekloge der Mutter aus Wolfgang Fortners Oper „Bluthochzeit“, die in dieser Fassung ihre Uraufführung erlebten. Die Bruchstücke, in denen der thematische Gehalt des ganzen Werkes komprimiert ist, erwiesen im Konzertsaal ihre musikalische Qualität und Tragfähigkeit dank der starken Verdichtung und Bildkraft ihrer Sprache, der es nicht an erregenden, bannenden Partien fehlt. Hans

Müller-Kray konnte mit dem Rundfunkorchester und der Altistin Margarethe Bence als Interpretin des Schlußgesangs eine eindrucksvolle Wiedergabe erreichen.

Der Gedanke an die meisterliche Einschmelzung und Verwandlung folkloristischer Elemente durch Fortner wurde am nächsten Abend noch einmal wach, als Yvonne Loriod die Klavierkomposition „La Rousserolle Effarvate“ (Der Teichrohrsänger) von Olivier Messiaen erstauflührte. Die Übernahme naturgegebener Vogellaute wirkt nämlich naturalistisch ungeformt — sie stehen dominierend neben den relativ kurzen, Atmosphäre schaffenden Partien, die den Sonnenauf- und -untergang, die Musik der Gewässer und dergleichen schildern. Messiaen verzichtet weitgehend auf musikalische Gestaltung, die Problematik der bisher letzten Phase seines Schaffens war wieder einmal evident. Der starke Beifall galt ausschließlich der schon rein gedächtnismäßig bewundernswerten Leistung der Pianistin.

Im übrigen brachte dieser Abend drei Uraufführungen von Werken Stuttgarter Komponisten. Von ihnen ist Paul Gross auch in seinem zweiten Streichquartett seinem von Hindemith abgeleiteten Stil treu geblieben, nur sind die beiden Sätze, auf die er sich in der vorliegenden Arbeit beschränkt, im Vergleich zu seinen früheren Kompositionen ein wenig zu breit angelegt. Weder das Thema des ersten, die religiöse Sphäre streifenden und sehr verheißungsvoll beginnenden Satzes noch das kontrastierende Hauptthema des zweiten schafft genügend Tragkraft für ein so weitläufiges Ausspinnen. Vortrefflich war die Wiedergabe durch Roman Schimmer und Paul Höfling (Violine), Hermann Hirschfelder (Bratsche) und Helmut Reimann (Violoncello).

Im Gegensatz zu Gross hat sich der 1926 geborene Hans Otte vor einigen Jahren von den Einflüssen seiner Lehrer David und Hindemith abrupt gelöst und der strukturellen Kompositionstechnik verschrieben. Seine fünf strukturellen Spiele für Klavier, Violine und Violoncello, die er selbst als Pianist gemeinsam mit Klaus Eichholz (Violine) und Dieter Brachmann (Violoncello) uraufführte, überzeugten noch nicht von der Notwendigkeit dieses Schrittes; „folie et sens“ (wie der Haupttitel des Werkes lautet) erwiesen sich zwar als geschickt gearbeitete, aber ziemlich unpersönliche Kopie der deutlich durchscheinenden Vorbilder.

Gradlinig dagegen scheint die Entwicklung des 1923 geborenen Erhard Karkoschka zu verlaufen. Seine olympische Hymne für Solotenor, gemischten Chor und acht Instrumente „Das Feuer Das Freimacht“, in der Orffschen in vielfältigen Textwiederholungen und ostinaten Bildungen in einem persönlichen Stil eingeschmolzen ist, verrät Substanz und Formkraft, wenn auch noch nicht überall große kompositorische Erfah-





Willi Reich

*Der bekannte Schriftsteller und Vorkämpfer der neuen Musik begeht am 27. Mai seinen 60. Geburtstag. Unserem langjährigen Mitarbeiter wünschen wir alles Gute und Schöne.*

zung. So lag es nicht nur an der Wiedergabe, wenn der Chor des Süddeutschen Rundfunks und der Tenor Franz Fehringer öfters von den Instrumentalisten überdeckt wurden. Leitung: Hermann Josef Dahmen.

Der letzte Tag stand im Zeichen der mehr oder weniger von der Folklore bestimmten Musik. Am Vormittag hielt Hans Heinz Stuckenschmidt als hervorragender Kenner der Materie einen mit zahlreichen Musikbeispielen ausgeschmückten hochinteressanten Vortrag über „Folkloristische Möglichkeiten in Neuer Musik“. Stuckenschmidt ging von den folkloristisch beeinflussten Arbeiten Bartóks und Kodalys aus, sprach dann über Strawinsky und Janáček sowie über das von Volkslied und Volkstanz angeregte Schaffen in Spanien und Lateinamerika, um schließlich die Möglichkeiten der Folklore in der seriellen Musik zu untersuchen. Der Redner bekannte sich zu der Auffassung, daß das Vorbild der großen Meister, die aus der Folklore Gewinn gezogen haben, weiterhin fruchtbar bleiben würde.

Der Abend begann mit dem Konzert für Klavier, Streicher und Schlagzeug von Sandor Veress, das durch den Adel und die unaufdringliche Schönheit seiner Sprache sehr für sich einnahm. Sieht man von dem motorischen Leerlauf des Finales ab, so ist hier ein Gleichgewicht der musikalischen Elemente erreicht, das stark beeindruckte, zumal die Wiedergabe durch die Pianistin Ilse von Alpenheim und das Rundfunkorchester unter Müller-Kray erfreuliches Niveau hatte. Krönender Abschluß der Musiktage war die Aufführung von Leoš Janáčeks Festlicher (glagolitischer) Messe durch das Symphonieorchester und den Chor des Süddeutschen Rundfunks unter Mitwirkung der Solisten Suzanne Danco (Sopran), Richard Holm (Tenor), Margarethe Bence (Alt), Otto von Rohr (Baß) und Anton Nowakowski (Orgel). Aus mährischem Seelenleben konzipiert, spricht das Werk mit seinem ungewöhnlichen Aufbau (vor dem Kyrie steht eine Orchestereinleitung, nach dem Agnus Dei erklingt

zunächst ein Orgelsolo, dann eine Orchester-Intrada) eine ergreifende Sprache. Unbegreiflich, daß dreißig Jahre nach dem Tod des genialen Komponisten vergehen mußten, bis diese Messe den Weg nach Stuttgart fand.

*Erich Herrmann*

## Gelsenkirchen nach 10 Jahren Brittens „Raub der Lukrezia“

Vor zehn Jahren hat Benjamin Brittens Oper „Der Raub der Lukrezia“ ihre deutsche Erstaufführung in den Kölner Kammerspielen erlebt. Jetzt begegnet man dem Stück im Gelsenkirchener Hans-Sachs-Haus. Man kann nicht sagen, daß die Bühnen sich inzwischen um die Oper gerissen hätten. Von den wenigen Aufführungen bleibt die English Opera Group bei den Wiesbadener Maifestspielen unvergessen. Das Drama um die schöne Lukrezia, die nicht geraubt wird, sondern sich aus Scham über die Entehrung durch den Fürsten Tarquinius den Tod gibt, enthält kaum mehr als den Stoff für eine dramatische Reportage. Der nackte Tatbestand der Vergewaltigung ist ein Akt der Roheit, als solcher verdammenswert, aber nicht dramatisierbar. Diesem Mangel sucht der aus dem Eliot-Kreis kommende Librettist Ronald Duncan, der sich auf Obeyes dramatische Vorlage stützt, durch die Mittel des epischen Theaters zu begegnen.

Brittens Musik überbrückt die dramatischen Schwächen mit unbekümmerter Opernerfindung. Klangerfahrungen von Debussy bis Strawinsky werden eifrig genutzt. Ein paar Episoden prägen sich ein: die beiden ungestümen Orchesterzwischenspiele, die harfenumrauschte Spinnszene der drei Frauen, die melancholische Blumenszene und Lukrezias Tod und der melodisch weitbogige Schlußkommentar, der freilich



nur durch eine geschickte Dur-Moll-Wendung an Puccinis Schmelz und Schmalz vorbeikommt.

Die von Rudolf Schenckl straff inszenierte Aufführung hatte ihre stärkste Stütze in dem Dirigenten Ljubomir Romansky. Sehr einprägsam auch das in einem abschließenden Halbkreis geordnete Bühnenbild von Theo Lau. Im Ensemble ragten der Tarquinius von Albert Zoll, die Lukrezia von Meta Ober und der weibliche Chorus von Maria Helm hervor. Der Saal war kaum zur Hälfte gefüllt. In der einstigen Operettenhochburg Gelsenkirchen wird wohl erst das eigene, neue Haus den Weg zur modernen Oper öffnen. E.

## In Hamburg

### Die unbeantwortete Frage

Nach der Opulenz seiner Jubiläumsfeier serviert „das neue werk“ im Norddeutschen Rundfunk wieder frugale Hörkost, eine recht buntscheckige kalte Platte: Schlagsatz und atonale Chinoiserie, Requiem für eine Kniegeige und ein Nachtstück aus dem Lande der Mitternachts-sonne. Dieses Programm für musikalische Mehrsprachler bestreicht einen Zeitraum von genau fünfzig Jahren, ein halbes Jahrhundert der Neuen Musik, die trotz vielfältiger Anpassung und Schulebildung sich selbst treu, nämlich Problem geblieben ist, eine „unbeantwortete Frage“. Charles Ives, Einzelgänger und Exzentriker des kunstmusikalischen Amerika, hat diese Situation schon 1908 in einem seiner „Vier Stücke für Orchester“ artikuliert, nach seiner skurrilen Art wie mit dem Schnellstrich der Karikaturisten und ihrer Lust an radikaler Vereinfachung: schlichter Schönstklang gegen rasiermesserscharfe Kakophonien, break-artige Zwischenrufe der Bläser gesetzt, die dem schlaffen Getöse der Streicher wie eine hochpeitschende Injektion unter die Haut fahren. Simplicitas kontra Aggression und Unbehagen: das ist die Ausgangsposition von ehemals und ein noch immer nicht ausbalancierter Schock — „The Unanswered Question“, wie Ives sein Stück nennt: „Die unbeantwortete Frage“.

Sie wird in diesem Querschnitt-Programm unentwegt aufgeworfen, schon von den Titeln, die fast allesamt wie vorfabrizierte Etiketten aufgepappt sind, die individuelle Gestalt des Werkes schamhaft verschleiern. Auf das Charakter-„Stück für Orchester“ von Ives folgen „Drei Stücke für Violoncello und Orchester“ von Mátyás Seiber, dem einst in Frankfurt lebenden, jetzt in London lehrenden Ungarn, folgen Wolfgang Fortners „Impromptus für Orchester“, folgt ein „Triolet für Orchester“ des amerikanisierten Chinesen Chou Wen-chung und ein „Notturmo für Streicher, Pauken und Harfe“ des Schweden Ingvar Lidholm. Wie diese Allereinstitel sich doch grundsätzlich gleichen, ihren Eigennamen als tabu verschweigen!

Eine Ausnahme macht neben Ives nur Edgar Varèse, der große alte Mann der geräuschnahen Musik, mit seinen „Intégrales“ für Kleinorchester und Schlagzeug aus dem Jahre 1926. Das ist das bereits klassisch gewordene Modell für die vielen Sonntagsbastler am Schlagsatz. Atompilz der kalkulierten Klangspaltung. Berechnete Entladung plus Nervenkitzel des Präzisionsrisikos — die am dynamischen Extrem sich be-

wußt wundscheuernde Phon-Kunst eines „Bruitisten“, der in diesem hochaktuellen Klangfarbenmosaik den Maschinenkult der Elektronenmusiker durch das unendlich feinere System der menschlichen Reflexe ersetzt.

Zwei Gegensatzpaare komplettieren das Programm, das der junge Gastdirigent Francis Travis nach dem Vorbild seines Lehrers Scherchen ohne Taktstock gleichsam „durchknetet“, mit gleicher Intensität und unterschiedlichem Gelingen: das Hamburger Rundfunkorchester ist im „neuen werk“ grundsätzlich fehl am Platz. Lidholm beschwört in seiner Streicher-Etüde mit obligater Pauke und Harfe gefährliche Vergleiche mit großen Vorbildern des musikalischen Nachtstücks herauf — eine Konkurrenz, die er nicht ganz besteht. Konzertant gibt sich auch Mátyás Seiber in seinem dreiteiligen Epitaph auf seinen Jugendfreund Erich Itor Kahn, den vor zwei Jahren verstorbenen amerikanischen Komponisten. Der ehemalige Cellist des Lenzewski-Quartetts schreibt die elegischen Ecksätze dem Soloinstrument ebenso zu Dank wie den kapriziösen, hochvirtuosen Mittelsatz, in dem Siegfried Palm seine großartige Technik und seinen spezifischen Instinkt für die Moderne glanzvoll herausstreichen kann.

Die gleiche Form unter verschiedenem Aspekt zeigt auch das andere Werkpaar. Der chinesische Architekt und Varèse-Schüler Chou Wen-chung bietet in seinen Variationen über ein pentatonisches Epigramm mit dem poetischen Titel „... und die herabgefallenen Blütenblätter“ ein Beispiel für westöstliche Folklorelei, die im Prinzip den Versuchen der Jungrossen oder der Böhmen aus dem vorigen Jahrhundert nahesteht: zwei vollkommen verschiedenartige Idiome miteinander zu kreuzen. Wolfgang Fortner schließlich erscheint in den total durchkonstruierten Variationen seiner Donaueschinger „Impromptus“ neuerlich als der gefesselte Prometheus aus Heidelberg, der in dieser Partitur für Hans Rosbaud die Reibung zwischen spontanem Einfall und vorgegebener Ordnung auszukomponieren sucht: den Kontrast zwischen Vision und Kontrolle, zwischen freiem Ausdruck und berechnet-automatischem Ablauf — ein Hauptproblem der Neuen Musik seit diesen fünfzig Jahren und ihre „unbeantwortete Frage“.

Klaus Wagner

### Roussels Ballett „Bacchus und Ariadne“ zum erstenmal in Deutschland

Der Schwerpunkt eines Tanzabends der Yvonne-Georgi-Gruppe im Opernhaus des Landestheaters Hannover lag in der deutschen Erstaufführung des Balletts „Bacchus und Ariadne“ von Abel Hermant mit der Musik von Albert Roussel. Sie hält in ihrer urtriebhaften Kraft des Rhythmus, in ihrer vitalen Spielfreude, in der romanischen Klarheit ihrer Form und Thematik verblüffende Energien für den Tanz bereit und läßt dabei nichts an urwüchsigem Farbkolorit und lyrischer Sensibilität vermissen. Der Dirigent Wolfgang Trommer verstand es, dem unimpressionistischen Klang dieser kontrapunktisch reichen Partitur Roussels den stark musikalischen Zug zu geben, der ihr innewohnt, und dabei immer

die tänzerischen Impulse auf der Bühne entscheidend mit zu inspirieren.

Rudolf Schulz schuf ein surrealistisch=antikes Bühnenbild und reizvolle Farbkontraste in den Kostümen, die durch ihre Leuchtkraft die Bewegungskontrapunkte des Ensembles verschönern halfen. Das Ballett handelt von der Entführung der Ariadne aus den Armen ihres Geliebten Theseus durch den Gott Bacchus. Die Choreographie Yvonne Georgis hatte das Geschehen ganz auf die Entwicklung der Liebeshandlung der beiden Hauptrollen konzentriert und die Begleitumstände vielleicht doch zu sehr am Rande behandelt. Dieser Nachteil liegt im nicht ganz geschickt proportionierten Libretto begründet, das eine zu wenig ausgewogene dramatische Dynamik (wie oberflächlich ist die Trennung Theseus — Ariadne gesehen) zu besitzen scheint, das die beiden Solisten zu reich, zu anstrengend und das Ensemble zu wenig bedenkt, so daß die Duette in ihrer Länge beinahe lähmend wirken, auch wenn sie — wie hier — noch so herrlich getanzt werden.

Die dionysische Ekstase des Schlusses verblieb um Nuancen zu nüchtern, zu trocken, um als Bacchanal des Ensembles, als krönendes Finale mitreißende Überzeugungskraft zu gewinnen. Mit der Besetzung der beiden Hauptrollen bewies die Choreographie eine sehr glückliche Hand. Gisela Rochow als Ariadne ist eine beinahe plastisch in Erscheinung tretende Tänzerin, die die Sinngehalte ihrer Bewegungen klug zu modellieren weiß, deren Aktionen eine ungewöhnlich behutsame, ästhetisch verfeinerte tänzerische Überredungskunst ausstrahlen. Georg Volk hatte als Bacchus seine ihm bisher am besten liegende Rolle. Es gelingt ihm, vom Augenblick an, da er, in seinen dekorativen Mantel gehüllt, über die Bühne huscht, einen ungeahnten Grad an Virtuosität und Stilsicherheit zur Schau zu tragen und seine Entführungskünste durch intensive dramatische Haltung zu unterstreichen.

Das eindrucksvolle Zusammenwirken von zwei in ihren Leistungen so ebenbürtigen Partnern, aber auch einzelne Feinheiten der Ensemblewirkung (Ralph Briegk, Helga Niewerth, Richard Erwin) mußten Begeisterung bei den zahlreichen Ballettfreunden auslösen.

Im Studio für Neue Musik, das die hannoversche Gruppe der „Musikalischen Jugend“ mit dem Norddeutschen Rundfunk Hannover im Funkhaus unterhält, spielte Leonhard Seifert, der Solo=Oboe des Münchner Rundfunk=Symphonie=Orchesters. Man war überrascht, wieviel Farbe des Ausdrucks, wie viele Nuancen der Dynamik dieser junge Bläser seinem Instrument abzugewinnen wußte, so daß der Vortrag zeitgenössische Werke ein fesselndes, ja, man kann ruhig sagen, kurzweiliges Unterfangen war.

Der Wuppertaler Pianist Günter Ludwig, der hier schon einmal in einem Konzert junger Künstler zu hören war, erwies sich als lebendig mitgestaltender, als durchaus inspirierender Partner des Oboisten, aber auch als energischer, profilierter Solist, dem die Probleme der Neuen Musik offensichtlich eine Sache des Herzens sind. Von den Klavierwerken interessierten neben Bartóks „Tänzen in bulgarischen Rhythmen“ fünf Stücke (1957) des rheinischen Komponisten Joachim Blume, eines ehemaligen Schülers von Wolfgang Fortner. Die strenge kontrapunktische Schule spürt man am vorbildlichen kompositorischen Hand-

werk, darüber hinaus aber besitzt Blume so viel aus dem Instrument heraus empfundene Phantasie, so viel formale und harmonische Logik, daß seine Musik einen nachhaltigen Eindruck zu erwecken vermochte.

Neben der Hindemithschen Oboensonate und neben artistisch=bukolischen Metamorphosen nach Ovid von Britten wußten der feinsinnige Bläser und sein Partner für eine apart=konstruktive Sonate des amerikanischen Komponisten Ralph Shapey zu interessieren. Den Beschluß dieses anregenden Studio=Konzerts bildete eine stimmungsstarke Sonatine des in Paris beheimateten Rumänen Marcel Mihalovici, deren westöstliches, impressionistisch=folkloristisches Klangspiel angenehm berührte.

Erich Limmert

## Endlich wieder Henzes „Boulevard Solitude“

Sechs Jahre nach der Uraufführung in Hannover und der einzigen weiteren Aufführung in Düsseldorf, ebenfalls im Jahre 1952, spielte die Wuppertaler Oper das lyrische Drama „Boulevard Solitude“ von Hans Werner Henze. Dem rührenden, morbiden Manonstoff (Textbuch: Grete Weil) haben Massenet und Puccini zu Welterfolgen verholfen. Aus der sentimentalen Opernheldin wird bei Henze eine triebhafte Wedekindfigur, und Manon=Lulu stirbt nicht mehr den Liebestod in der Wüste, sondern endet im Gefängnis: moderne Endstation Einsamkeit! Henzes zerbrechliche, geistvolle Musik, sicherlich die beste, die er für die Bühne geschrieben hat, trifft haargenau die Atmosphäre des Stückes. Es ist eine ruhelos vibrierende Musik, eine sehr verfeinerte Synthese aus Schönberg, Strawinsky und Alban Berg, kühn in den zarten versprühenden Farben und bewußt verhalten im kammermusikalischen Klang. Überraschend demgegenüber die kräftigere vokale Charakterisierung der Bühnengestalten, deren jede ihre eigene Klanggeste hat.

Die Schwierigkeit der Wiedergabe liegt in der neuartigen dramaturgischen Verknüpfung von Aktion und Gesang, von Tanz, Pantomime und Szene. Mit traditioneller Opernregie ist diesem Werk nicht beizukommen. Es bedarf schon der idealen Zusammenarbeit von Spielleiter, Bühnenbildner, Choreograph und Dirigent, wie sie heute vorbildlich an der Wuppertaler Oper dank des glückhaften Einvernehmens von Georg Reinhardt, Heinrich Wendel, Erich Walter und Hans Georg Ratjen praktiziert wird. Wie hinter gläsernen Wänden läuft das zerbrechliche Spiel ab. Welch berückender Zauber der Bahnhofshalle: verlorene Bahnsteige des Lebens, auf denen Reisende und Bahnpersonal sanfte Elegien von Ballettfiguren tanzen. Oder man nehme die Rauschgiftkaschemme mit den düster aufgelösten Tänzen. Oder die Universitätsbibliothek mit riesigen Regalen, Leitern und grünen Tischen à la Jooss, an denen die Studenten sitzen, willige Automaten der Wissenschaft mit chorisch gleichgeschalteten Bewegungen. Oder die kühnen, schräg gebauten Boudoirszenen, in denen der Expressionismus des Caligari=Films nachzuklingen scheint. Das alles steckt voller ferngerückter Poesie und „verfremdeter“ Atmosphäre und entspricht genau dem, was man heute als Wuppertaler Opernstil bezeichnet.



Für die symbolischen Tanzfiguren stand das ausgezeichnete Wuppertaler Ballett mit Denise Laumer an und auf der Spitze zur Verfügung. Gut besetzt waren die Hauptpartien mit Käthe Maas, Walter Jenckel und Ronald Jackson. Der alte Sittenroman bestand seine Probe auf der modernen Musikbühne. Zur Premiere war der Komponist nach Wuppertal gekommen. E.

## Schreker-Uraufführung aus dem Nachlaß

Vor vierzig Jahren war der Name Franz Schreker in aller Munde. Damals — im April 1918 — brachte das Frankfurter Opernhaus die „Gezeichneten“ zur Uraufführung. Der enthusiastische Erfolg war Glied in einer Kette von künstlerischen Triumphen, die mit dem „Fernen Klang“ begonnen hatte und sich in den Werken der folgenden Jahre fortsetzte.

Wie steht es heute?

Genau ein Vierteljahrhundert mußte vergehen, bis die Öffentlichkeit eine der letzten Arbeiten Franz Schrekers kennenlernen konnte. Mit der posthumen Premiere des „Vorspiels zu einer großen Oper“ beschwor Hans Rosbaud im Baden-Badener Südwestfunk-Studio die Manen eines Musikers, der der jüngeren Generation bestenfalls dem Namen nach bekannt ist, wie wohl er zu den bedeutenden Wegbereitern der Neuen Musik in Deutschland gehörte. Ernst Krenek und Alois Hába waren seine Schüler. Unter seiner Leitung wurde die Berliner Musikhochschule zu einer Pflegestätte vorwärtstrebenden Geistes. Er holte Paul Hin-

demith vom Konzertmeisterpult und gab ihm die Leitung einer Kompositionsklasse am führenden Musikinstitut der Weimarer Republik. Der nationalen Reaktion aber war er verhaßt. Schon 1932, als sich in Preußen die kommende braune Verfinsternung abzuzeichnen begann, entthob man ihn seines Amtes. So schrieb er das „Vorspiel zu einer großen Oper“ als Verfemter im Ausland. Das späte Orchesterwerk beweist den soliden Handwerker und den phantasiereichen Koloristen. Man könnte das Zwanzigminutenstück auch als symphonische Dichtung mit verschwiegenem Programm bezeichnen, wobei es dem Hörer kaum schwerfällt, angesichts der Bildkraft der Sprache die einzelnen Stationen des Geschehens assoziativ zu rekonstruieren. Romantisch angeleuchtetes Mittelalter, Balladenton, Kreuzfahrerepik wie vielleicht; dazwischen blüht der Holunderbusch, und die deutsche Traumsommernacht entfaltet ihren klangrieselnden Zauber. Ein markantes Hornthema gliedert die Form, die mit ebensoviel virtuoser Könnerschaft beherrscht ist wie der prunkvolle und farbenreiche Orchestersatz, der seinen Höhepunkt im Schlußteil findet, bei einem fesselnden Bläser-Streicher-Dialog und dem anschließenden Farbensprüh in Holzbläsern, Harfe und Streichern. Stilistisch schlägt die Partitur eine Brücke zwischen der Wagner-Nachfolge und dem frühen Hindemith. Freilich ist das Werk bei aller satztechnischen Meisterschaft weniger das Porträt eines festumrissenen Personalstils als vielmehr ein bestechend gemaltes künstlerisches Situationsbild „zwischen den Zeiten“, wobei der Hauptakzent nicht allzufern von der Jahrhundertwende anzulegen wäre. Es zeigt damit die Funktion der Schrekerschen Kunst: Vermittler zu sein zwischen gestern und heute, Katalysator im Umsetzungsprozeß der musikalischen Elemente.

Josef Häusler

## Berichte aus dem Ausland:

### Pizzettis »Mord im Dom« in der Mailänder Scala

Man kann die „Ifigenia“ aus dem Jahre 1950 als den Beginn von Pizzettis glückhaftem Altersschaffen bezeichnen. Der sich von „Orseolo“ (1935) zu „Vanna Lupa“ (1949) spannende Bogen wird von den Historikern demjenigen zwischen der „Fedra“ (1915) und dem „Straniero“ (1930) entsprechend angesehen werden. Wenn „La figlia di Jorio“ (1954) das vollkommenste und blutvollste Werk dieses zweiten Schaffensfrühlings bleibt, so bedeutet der kürzlich mit großem Erfolg in Mailand uraufgeführte „Mord im Dom“ dessen entschiedene Bestätigung. Man muß das hinreißende Schauspiel betrachten; das Pizzetti aus dem etwas kühlen dichterischen Hauptwerk von T. S. Eliot zu formen verstand, um ganz die Meisterschaft zu erfassen, zu der der italienische Komponist an der Schwelle seines achten Lebensjahrzehnts gelangt ist.

Wir sagen absichtlich Schauspiel und nicht Drama, ein Wort, auf das Pizzetti soviel hielt; denn die dramatischen Elemente fehlen in dem Werk des englischen Dichters, und die Musik konnte sie ihm nicht zuführen. Der Dichter sieht tatsächlich von all den historischen Umständen ab, die den Zusammenstoß zwischen dem englischen König Heinrich II. von Plantagenet und dem Erzbischof von Canterbury, Kardinal Thomas Becket, verursachten und kennzeichneten. Eliots Kunst ist eine Kunst der Worte, der prächtigsten Worte, aber keine Kunst der Taten. Die Umstände, die den Kardinal dazu führten, freiwillig das Martyrium auf sich zu nehmen, setzt Eliot als bekannt voraus und beginnt seine Tragödie sozusagen mit dem fünften Akt. Von Anfang an betritt der Kardinal die Bühne mit der Ahnung eines gewaltsamen Endes und

wird am Schluß tatsächlich ermordet. Das Ereignis ist vorausgesehen und vorausgenommen; die Gestalt wächst nicht aus sich heraus und „wird“ nicht, sondern kommt schon als Heiliger auf die Bühne, dem Martyrium angelobt, bereit zum schönen Tode wie eine reife Frucht.

Um so bewundernswerter erscheint angesichts dieser dramatischen Mängel das Gelingen des Musikwerkes. Vor allem hat der Librettist Pizzetti sehr geschickt Kürzungen angebracht und die übriggebliebenen Verse erheblich besser gestaltet als die mäßige Übersetzung, in der Eliots Drama bisher in Italien bekannt war. Er hat die Handlung in zwei Akte gegliedert und zwischen die beiden Akte ein Intermezzo gestellt; kein symphonisches, sondern ein vokales: nämlich Becketts Weihnachtspredigt, in der er den Gläubigen von den christlichen Märtyrern spricht, schon umschattet von der Ahnung des nahen eigenen Endes. Wir möchten gleich feststellen, daß dieses Intermezzo ein wahrer Geniestreich ist und nicht nur eine der schönsten Stellen der Oper darstellt, sondern überhaupt zum Schönsten in Pizzettis Schaffen gehört, würdig, in die Geschichte als ein vollkommenes Bild seiner Kunst einzugehen, sowohl wegen der Offenbarung seiner Güte, seines geistigen Höhenflugs und seiner Liebe zu den Geschöpfen als auch wegen der besonderen Aspekte seiner musikalischen Gestaltung.

In den beiden Akten hat Pizzetti mit weiser Ökonomie die wenigen dramatischen Karten ausgespielt, die ihm das Sujet bot. Thomas ist nicht so sehr die Hauptfigur, als vielmehr die einzige Gestalt der Tragödie, die der Dichter gewissermaßen in den leeren Raum gestellt hat, indem er keine andere der historischen Gestalten in Erscheinung treten ließ, sondern sie nur als Symbole andeutete. In der Oper spricht aber Thomas zu verschiedenen Malen mit vier Gruppen jener schattenhaften Gestalten: mit drei Priestern der Kathedrale, welche die ihm treugebliebene Geistlichkeit re-

präsentieren; mit dem Chor der Frauen von Canterbury (aus dem zwei Solistinnen — die einzigen weiblichen Solostimmen der Oper — hervortreten), die das Volk darstellen; mit vier symbolischen Erscheinungen, die die Versuchungen bedeuten, denen der Kardinal vor dem Martyrium ausgesetzt ist (die Verlockungen der Lust, der Macht, des geistlichen Aufstands gegen die weltliche Macht des Königs, und schließlich — am verführerischsten und gefährlichsten von allen — die Versuchung des Martyriums); mit den vier vom König gesandten Rittern, die den Kardinal zuerst bedrohen und dann töten.

Pizzetti variiert diese bescheidenen Mittel der dramatischen Abwechslung, die ihm der Stoff bietet, mit äußerster Geschicklichkeit: das chorische Element der Frauen ergibt einen fast ständig präsenten Untergrund; die drei Priester treten sowohl im ersten als auch im zweiten Akt auf; hingegen bilden die vier Versuchungen den Höhepunkt des ersten Aktes (besonders gelungen hinsichtlich wirkungsvoller Deklamation und instrumentaler Färbung ist die erste und vierte), während die vier Ritter mit ihrer scharf ausgeprägten Rhythmik für den zweiten Akt charakteristisch sind. Dieser zweite Akt ist als Ganzes viel mannigfaltiger und reicher an musikalischen Werten als der erste. Die Musik tritt gewissermaßen erst von dem herrlichen Intermezzo an beherrschend hervor.

Pizzettis künstlerische Reife zeigt sich in der vollkommenen Ausgewogenheit der in dem Werk angewandten musikalischen Mittel: des Rezitatifs, des Ariosos, des Chors und der Orchestersprache. Wenn eine genaue Rechnung aufgestellt werden soll, so entfällt ungefähr die Hälfte der Gesamtdauer von 90 Minuten auf das für Pizzetti charakteristische Rezitativ, dem man kaum wirkliche musikalische Erfindung zuerkennen kann: ein psalmodierender Lektionston mit vielen gleichen Noten, über lang gehaltenen Tönen des Orchesters, die Wortakzente zumeist hervor-



„Mord im Dom“  
Mailänder Scala



gehoben durch eine steigende Terz oder Quart. Aber dieses Rezitativ wird immer im richtigen Augenblick — gerade wenn die Eintönigkeit fühlbar wird — unterbrochen durch die chorischen Elemente, die Ariosi der Hauptfigur, die beiden Solistinnen, die vier Versucher und das Quartett der Mörder.

Es könnte scheinen, als handelte es sich nur um eine Art „Kochkunst“, um Geschicklichkeit in der Zubereitung der verschiedenen musikdramatischen Ingredienzien; aber es werden auch manche Höhepunkte erreicht: in den Chorpartien, in wenigstens zwei der vier Versuchungen und vor allem in dem wunderbaren Intermezzo. Die Musik entspricht der sonst bei Pizzetti gewohnten. Gemäß dem Beispiel des englischen Dichters hat der Komponist nicht im geringsten versucht, die historische Sphäre nachzubilden. Deutlich tritt das Italienische der melodischen Sprache hervor, genährt vom Gregorianischen Gesang und von den Laudi des 13. Jahrhunderts, ganz durchtränkt von franziskanischer und umbrischer Mystik. Die Harmonik steht ihrer Stimmung nach derjenigen Debussys nahe; gelegentlich gemahnt manches auch an Wagner: so etwa die tristaneske Steigerung des Orchesterzweispiels, das die beiden Teile des Intermezzos verbindet, oder die Melodie des Oboensolos, das den zweiten Akt einleitet.

Die Oper hatte einen gewaltigen Erfolg. Er war auch durch die musikalische und szenische Wiedergabe verdient, für die die Scala ihre besten Kräfte aufgeboten hatte. Große Anerkennung fand der Dirigent Gianandrea Gavazzeni, der als Schüler Pizzettis mit dessen Kunst gefühlsmäßig innig verbunden war und selbst ganz in der Einstudierung und Leitung des Werkes aufging. Gerechterweise müssen aber auch seine ausgezeichneten Mitarbeiter gerühmt werden: der von Norberto Mola einstudierte Chor und die 15 mitwirkenden Solisten, unter denen der Bassist Nicola Rossi-Lemeni eine großartige Leistung vollbrachte. Die Regieführung von Margherita Wallmann traf glücklich den von einem nicht realistischen und nicht historisch genau bestimmten Schauspiel wie diesem geforderten, zwischen Allegorie und Moralität schwebenden Ton. Der Bühnenbildner Piero Zuffi löste erfindungsreich mit einem einzigen malerischen Bühnenbild in Form eines riesigen Kreuzes die mannigfaltigen szenischen Probleme; mit wenigen inneren und äußeren Veränderungen konnte er durch die Allgegenwart des Kreuzes die Entsetzlichkeit des inmitten eines Heiligtums verübten Verbrechens hervorheben.

Massimo Mila

Aus dem Italienischen von Willi Reich

## Moderne Musik am Rio de la Plata

Buenos Aires wahrt weiterhin seinen Platz als eine der ersten Musikstädte der Welt, vor allem auch wegen der starken Pflege der zeitgenössischen Musik. So enthielten die sinfonischen Konzerte 61 Werke als Erstaufführungen, von denen elf Kompositionen argentinischer Herkunft waren. Die Berücksichtigung heimischer Werke ist eine im Augenblick stark diskutierte Maßnahme, die vor einigen Jahren von der Regierung verfügt wurde: jedes Konzertprogramm, das Werke verschiedener Autoren oder Epochen bringt, muß ein argentinisches Stück einschließen. Die sehr bedeutende Musikzeitschrift „Buenos Aires Musical“ hat in den letzten Monaten eine interessante Enquete durchgeführt, in der die wichtigsten Persönlichkeiten des Musiklebens zu dieser Frage Stellung nahmen. Vorläufig scheint die Mehrheit eine Beibehaltung dieser Idee zu befürworten — als einzige Möglichkeit, der immer beachtlicheren eigenen Produktion eine Tribüne zu sichern.

Drei Premieren bescherte das Teatro Colón: Castros „Bluthochzeit“, die, wie wir voraussahen, mit vier Aufführungen kein Publikumserfolg war. Noch viel weniger war dies bei einer französischen Neuheit der Fall, bei Henri Sauguets „Caprices de Marianne“, die einmütig abgelehnt wurde und bei der — ein äußerst seltener, seit Jahren nicht beobachteter Vorfall — ein großer Teil des Publikums durch Pfeifen seinem Mißfallen Ausdruck gab. Hingegen fand Menottis „Medium“ interessierte Aufnahme, wie alle seine Werke, die von einem starken Theaterblut durchpulst sind und eine einmalige Position in der zeitgenössischen Produktion einnehmen. Manuel de Fallas „Vida

breve“ wurde wieder in den Spielplan gesetzt, zum Andenken an den zehnten Todestag des spanischen Meisters, der wenige Tage vor Erreichung seines 70. Geburtstages in den argentinischen Bergen von Córdoba gestorben ist. Das Werk, eine Jugendarbeit, zeigt bereits den persönlichen und bis ins kleinste ausgefeilten Stil de Fallas, der eine der stärksten Musikerpersönlichkeiten unseres Jahrhunderts war.

Von zwei Gastspielen im Teatro Colón sei noch kurz die Rede: das chilenische Ballett gab einige erfolgreiche Abende, in denen die Neue Musik gut vertreten war. Es handelt sich um eine technisch ausgezeichnete Truppe, die im Geiste Jooss' arbeitet (ihr Leiter Ernesto Uthoff und mehrere ihrer Mitglieder waren Tänzer bei ihm) und ein hohes Niveau erreicht hat. Das zweite Gastspiel war exotischer: unter dem (irreführenden) Titel einer „Pekinger Oper“ zeigte ein phantastisch eingespieltes chinesisches Ensemble eine seltsame Mischung von Pantomime, Akrobatik, Ausdruckstanz und Musik, himmelweit von allem, was wir Theater nennen, entfernt, aber höchste Kunst, die Zehntausende in Buenos Aires, Montevideo und anderen Städten begeisterte.

116 Sinfoniekonzerte fanden in der letzten Saison statt; 120 waren es 1955, 110 ein Jahr vorher gewesen. Diese Ziffer kann als normaler Jahresdurchschnitt gelten. Sie verteilt sich auf nicht weniger als sieben ständige Orchester, die Buenos Aires besitzt, zu denen — in einem ungeheuer erfolgreichen Gastspiel — das Berliner Kammerorchester unter Hans von Benda mit zwei Konzerten kam. Unter den Dirigenten steht Juan José Castro an erster Stelle: er leitete, nach

der Heimkehr aus seinem durch die politischen Umstände erzwungenen Exil, nicht weniger als 23 Konzerte. Unter den Erstaufführungen seien herausgegriffen: eine Suite von Kurt Atterberg, Bartóks „Mikrokosmos“ in einer Orchesterfassung, Blochs Violinkonzert, des Mexikaners Chavez 3. Sinfonie, zwei Orchesterstücke Dallapiccolas, Ghedinis „Konzert für Flöte, Violine und Orchester“, die anlässlich der 400-Jahr-Feier der Stadt São Paulo preisgekrönte Sinfonie des Brasilianers Camargo Guarnieri, einige japanische Kompositionen, André Jolivets „Konzert für Ondes Martenot und Orchester“, Petrassis „4. Konzert für Streicher“. Auch in den zahlreichen Kammermusikkonzerten, die zu einer ständigen Einrichtung der Stadt Buenos Aires gehören und vom hohen Geschmack einer ziemlich breiten Schicht Zeugnis ablegen, ist die Zahl moderner Erstaufführungen sehr groß.

Bedeutend weniger ist aus Montevideo zu berichten. Hier liegt das Musikleben fast ausschließlich in Händen einer einzigen (staatlichen) Organisation, deren Leistung viel zu wünschen übrig läßt. Das Sinfonieorchester gab insgesamt 20 Konzerte, unter Leitung verschiedener Gastdirigenten, die wenig Neues brachten. Gegen Ende der Saison tauchte ein zweites, von der Stadt subventioniertes Orchester auf, das vorläufig noch nicht auf einer Montevideo angemessenen Höhe steht. Das große Ereignis der Spielzeit war die Erstaufführung der „Carmina Burana“ Orffs; zuerst vom gastierenden chilenischen Ballett interpretiert und dann beinahe „en suite“ in Konzertform gespielt, brachte das Werk dem mitteleuropäischen Musikleben sonst ziemlich fremd gegenüberstehenden Publikum geradezu eine Sensation. Nach dem Triumph Hindemiths in einer früheren Saison ist dies nun der zweite Einbruch der modernen deutschen Schule in ein eher französisch-italienisch-spanisch orientiertes Milieu; es muß allerdings anerkannt werden, daß einige der

führenden Kritiker der Stadt über das deutsche Musikleben und -schaffen erstaunlich orientiert sind. Erwähnt sei hier auch, daß die schon genannte Musikzeitschrift kürzlich ein dickes Sonderheft ausschließlich zeitgenössischen deutschen Musikfragen widmete und damit starken Erfolg hatte.

Zum Schluß sei noch eines Konflikts gedacht, der das Musikleben am Rio de la Plata stark beeindruckt und in Sorge versetzt hat: gegen Ende der Saison 1956 ereigneten sich im Teatro Colón Vorkommnisse, die ein recht ungünstiges Licht auf diese seit einem halben Jahrhundert in der ganzen Welt anerkannte Opernbühne werfen. Unter der Regierung Perón waren die Gewerkschaften zu solcher Macht gelangt, daß das Musikleben langsam gänzlich unter ihren Einfluß geriet. So konnte es z. B. vorkommen, daß sich während einer Operngeneralprobe das Orchester korporativ während des letzten Stückes erhob, da in diesem Augenblick die festgesetzte Probenzeit zu Ende ging. Es waren auch Musiker in den letzten Jahren aufgenommen worden, die technisch den Anforderungen eines erstklassigen Klangkörpers nicht genügten. Als nun die neue Regierung einen der strengsten, aber auch objektivsten Kritiker — Jorge d'Urbano — zum Generaldirektor des Hauses ernannte, und dieser scharfe Maßnahmen zur Besserung der Leistungen wie der Disziplin anordnete (darunter ein Probespiel einiger Musiker), brach der offene Krieg aus. Die Gewerkschaft verbot ihren Mitgliedern das Probespiel und, als das gesamte Orchester für aufgelöst erklärt wurde, die Eintragung in die neu aufgelegten Einschreibungslisten. Das Teatro Colón stand also ohne Orchester da, und alle für die Saison 1957 mit ausländischen Künstlern getroffenen Abmachungen mußten annulliert werden. Die immer stark besuchte Sommersaison der Monate Januar, Februar und März fiel damals diesem Konflikt zum Opfer.

## Schwedische Komponisten suchen neue vokale Möglichkeiten

Es hört sich wie eine Laune des Schicksals an, daß die alte ehrliche schwedische Vokaltradition durch jüngere radikale Komponisten wiedererweckt wurde, wenn es sich auch nicht, wie einst, um Lieder und Romanzen handelt, sondern um größere und durchkomponierte Chorwerke sowie um musikdramatische Kompositionen.

Will man die Ursachen zu dieser Renaissance suchen, reicht es nicht aus, lediglich auf einige äußere Faktoren hinzuweisen. Ich denke in diesem Zusammenhang vor allem daran, daß die schwedischen Komponisten in Eric Ericsons Kammerchor, der später zum Radiochor umgebildet wurde, über ein vollendetes Instrument verfügen und daß der Umgang mit Schriftstellern — so insbesondere mit Erik Lindegren — neue und ergiebige Ideen vermittelte. Hier gaben natürlich auch innere Impulse den Ausschlag, der Drang nach gesteigertem Ausdruck durch das Wort und eine pro-

duktive lyrische Ergriffenheit: eine Ergriffenheit, die völlig all diejenigen Ideen über die Unmöglichkeit einer organischen Verbindung von Wort und Ton zerstückelte, wie sie z. B. Blomdahl früher hegte.

In den Symphoniekonzerten von „Nutida musik“ wurde Karl-Birger Blomdahls zweites großes Chorwerk „Anabase“ uraufgeführt. Der Text stammt von dem französischen Dichter Saint John Perse, auf den man in Schweden, teils als Kandidat für den Nobelpreis, teils durch die kongenialen Übersetzungen von Lindegren, aufmerksam wurde. Die Musik ist ein charakteristisches Beispiel für den späteren Stil Blomdahls mit seiner rhythmischen und melodischen Prägnanz und klaren Formdisposition. Gleichzeitig schließt jedoch das Werk eine Erneuerung in sich ein, die in gewisser Hinsicht durch den bildreichen und verwinkelten Text verursacht wird. Perse bediente sich einer Art Mosaiktechnik, und den gleichen Weg mußte auch



Blomdahl gehen. Dies bedeutet, daß die früher so üblichen Flächenwirkungen durch eine Fülle von Schattierungen, eine mitunter punktuelle Technik der Andeutung mit raschem Wechsel zwischen Rezitation, Chor- und Soloeinlagen, kurzen intensiven Phrasen bald in den Streichern, bald in dem mit größtem Raffinement ausgenutzten Blech und Schlagwerk, ersetzt wurden. Trotz des Reichtums an Farben und der Kraftfülle des Werkes sind es jedoch kaum diese Qualitäten, die man zunächst am intensivsten erlebt, sondern eher die Nuancierung und Vertiefung des Lyrischen, eine Entwicklung, die man im Klaviertrio von 1955 ahnen konnte. „Anabase“ ist zweifelsohne eines der bedeutendsten Werke Blomdahls, was jedoch nicht ausschließt, daß es gewisse Schwächen hat. Das Problem scheint mir der Textreichtum zu sein, der einen zeitweise etwas monoton deklamierenden Charakter erzwingt.

Das Werk war vom schwedischen Rundfunk bestellt worden, und so waren es auch Rundfunkorchester und Rundfunkchor, die für die ausgezeichnete Uraufführung zeichneten. Dirigent: Sixten Ehrling; Solist: Erik Saedén (Bariton); Rezitator: Anders Näslund. „Anabase“ regte eine Debatte über die Neue Musik, die Kritik und die Gesellschaft an, zu der ein Gegenstück in der schwedischen Musikgeschichte kaum zu finden sein dürfte. Länger als einen Monat waren fast alle größeren Zeitungen in Stockholm und Göteborg sowie der Rundfunk in diese Debatte verwickelt. Allerdings war es mehr ein Zufall, daß gerade Blomdahls Werk den Funken entzündete. Abgesehen von einigen wenigen Ausnahmen war nämlich die Kritik durchaus positiv eingestellt. Hingegen entstand hier und da einige Verwirrung dadurch, daß dem Werk nicht die schwedische Übersetzung zugrunde lag, sondern der französische Originaltext. Das Problem, das hierdurch aufgeworfen wurde, kann wohl als typisch für ein Land angesehen werden, in dem eine der großen Kultursprachen nicht gesprochen wird.

Bald darauf wurden zwei weitere bedeutende schwedische Werke uraufgeführt. Das eine war eine Rundfunkoper, nämlich Sven Erik Bäck's „Tranfjädrarna“ („Die Kranichfedern“) nach einem Märchenspiel des Japaners Kinoshito. Eine kleine Fabel von einem Kranich, der in eine Frau verwandelt wird, die sich mit einem freundlichen und gutmütigen, aber geldgierigen Bauern verheiratet, den sie dadurch ernährt, daß sie schöne Gewebe aus seinen Federn webt. Solange der Bauer nichts davon weiß, leben sie in glücklichen Verhältnissen. Mit der Enthüllung nimmt sowohl das Glück als auch das Märchen ein Ende.

Bäck knüpft in seiner Musik an den Stil seiner Kammersymphonie an, die anlässlich des IGNM-Festes in Stockholm gespielt wurde. Die Faktur ist somit stellenweise punktuell, mit markanten Akzenten des Schlagzeugs. Würde man nicht die unmittelbar

vorausgehenden Kompositionen Bäck's kennen, läge es nahe, von einem orientalischen Kolorit in dieser Oper zu sprechen. Interessant die Behandlung der Gesangsstimmen. Vor einigen Jahren stand Bäck unter einem ziemlich starken Einfluß der Gregorianik. Einer etwas ähnlichen Formelmelodik begegnen wir auch an einigen Stellen in der neuen Partitur. Die persönliche Akzenttechnik und die expressiven Melodiebögen in den zentralen dramatisch-psychologischen Abschnitten schließen jedoch direkte Assoziationen aus.

Die Oper ist das bisher größte Werk Bäck's. Sowohl die Länge der Kurven als auch das dramatische Problem enthielt etwas Neues für ihn. Es kann kein Zweifel daran bestehen, daß er auf eine ungewöhnlich glückliche Weise die ihm gestellte Aufgabe gelöst hat. Sehr aner kennenswert ist auch die vorbildliche Art, wie er die Solostimmen im Verhältnis zum Orchestersatz ausbalancierte. Seine Oper ist fraglos ein dramatisches Debüt, das viel verspricht. In der armen schwedischen Opernliteratur hat das Werk schon seinen festen Platz als eines der originellsten und inspiriertesten. Die Uraufführung fand unter der Leitung des Komponisten statt. In den Hauptrollen wirkten Karin Langebo und Uno Ebrelius mit. Regisseur war Palle Brunius.

In der Komponistengruppe Blomdahl-Bäck-Lidholm hat sich Ingvar Lidholm am intensivsten mit Vokalmusik beschäftigt. Sein neukomponiertes „Canto LXXXI“, dem eine Dichtung von Ezra Pound zugrunde liegt, und das einige Tage vor Bäck's Oper uraufgeführt wurde, ist sein drittes größeres A-cappella-Werk. Ebenso wie „Anabase“ und „Die Kranichfedern“ ist „Canto LXXXI“ seriell komponiert (ein Dreiklang in der Grundreihe gibt dem Chor stets gewisse tonale Stützpunkte). Und ebenso wie die beiden anderen Werke widerlegt der „Canto“ jede Kritik, die in der schwedischen Presse gegen alles geführt wurde, was Zwölftontechnik heißt. „Canto LXXXI“ leidet nämlich keinen Mangel an klanglichem Wohllaut und dramatisch-lyrischer Intensität. Wiederum muß man bewundern, mit welchem souveränen Gefühl für die Menschenstimme und deren Klangfarben Lidholm arbeiten kann. Der Pound-Chor ist das erste größere Werk Lidholms nach seinem beachtenswerten „Ritornell für Orchester“, und man wird mit großer Aufmerksamkeit seinem weiteren Schaffen folgen müssen.

Lidholms Chor wurde von Eric Ericson und einem neugebildeten Kammerchor, der dem Rundfunkchor ebenbürtig ist, aus der Taufe gehoben. Ericson leitete auch die Uraufführung von vier A-cappella-Sätzen des jungen Blomdahlschülers Gunnar Bucht: „Hommage à Södergrahn“, ein Werk, das eine wichtige Phase in der stilistischen Entwicklung des Komponisten darstellt.

Bo Wallner

## Zeitgenössische Musik

Unser Katalog (32 Seiten) bringt eine Auswahl von Werken für häusliches und solistisch-konzertantes Musizieren und ist kostenlos in jeder Musikalienhandlung erhältlich oder vom Verlag.

SCHOTT

## In Finnland erhitzen sich die Gemüter

Ein Land mit so großer Ausdehnung und so geringer Bevölkerung wie Finnland hat es schwer, auch nur ein Kulturzentrum zu schaffen. Immer wieder tauchen kulturelle Diskussionen auf — im allgemeinen ohne Erfolg. Man liebt nicht die Auseinandersetzungen mit Problemen. Man bestimmt lieber: das ist richtig, und das ist falsch. Weil es so bequemer ist. Aber wo man sich nicht auseinandersetzt, kann es mit der Kultur nicht gut bestellt sein. Wie so oft bei Betrachtungen, Finnlands muß man auch hier darlegen: es gibt in Finnland genug kulturschöpferische Kräfte, doch — über ihnen schwebt eine kleine, aber bestimmende Gruppe nach dem Motto: Wehe, wenn du mir zu nahe trittst! Dann ist es aus mit Stipendien, dann...

Was nun die Musik betrifft, ist vor kurzem der Versuch gemacht worden, auch in Finnland eine Diskussion in Gang zu bringen. Und zwar fing es so an: Im Anschluß an die Aufführung eines modernen Werkes, das aus dem Empfinden unserer Zeit heraus komponiert ist — „Anabase“ des Schweden Karl-Birger Blomdahl —, übte in einer Stockholmer Zeitung Bengt Holmqvist eine vernichtende Kritik an einem Teil der Stockholmer Musikkritik wegen ihrer reaktionären Einstellung zur Neuen Musik. Dieser Angriff fand bei einigen mutigen Kritikern Finnlands Anklang. Seit nämlich die größte finnische Tageszeitung einen Repräsentanten der jüngsten Musikergeneration für ihre Musiksparte engagiert hat, sprüht es Funken. Er zieht unerschrocken vom Leder und schrieb zum Beispiel in bezug auf Neue Musik in Finnland: „Typisch ist, daß hier neue Richtungen scheel betrachtet werden, ehe man sich auch nur oberflächlich damit bekannt gemacht hat.“ Und sein mutiger Mitstreiter, einer der führenden finnischen Komponisten, Einar Englund, ließ sich folgendermaßen über die Musikkritik aus: „Abgesehen von ein paar Ausnahmefällen haben die finnischen Musikkritiker keinen Finger zum Wohl der Neuen Musik gerührt.“ Und über die Musikerziehung an der Sibelius-Akademie in Helsinki schrieb er: „Man muß auf das ernsthafteste feststellen, daß der Unterricht in Neuer Musik mit den Neuklassikern endet. Was danach geschehen ist, darüber soll sich der Schüler selbst Klarheit holen... Es gibt ja Literatur darüber! Großartig.“

Damit wurden wunde Stellen getroffen. Und in einer Antwort auf eine Frage des Komponisten Tauno Pytkänen legt Einar Englund die typische Situation in Finnland dar: „Meinst du, daß du selbst, Sonninen, Bergman, Rautawaara, Meriläinen, Nummi (bekannte jüngere Komponisten moderner Richtung) und viele andere eine anerkannte Position im finnischen Musikleben haben? Mit anderen Worten: Ist unsere Stellung im Musikleben derart, daß wir aktiv die Musikentwicklung in solcher Weise leiten können, wie es mit modernen Forderungen vereinbar ist? Nennst du das eine ‚anerkannte Position‘, wenn man — wie der Schreiber — tief in die Nächte hinein Jazz spielt, am Tage Kabarettprogramme im Rundfunk arrangiert

und an den Abenden Operetten dirigiert?... Es ist mir unbekannt, was die Allerjüngsten tun, aber ich vermute, daß sie gleich uns Älteren keine Komponisten sind, sondern musikalische Gelegenheitsarbeiter... Ich saß einmal in Gesellschaft mit hochgestellten ‚Mitbürgern‘. Ein paar Stunden später tanzten dieselben ‚Mitbürger‘ an mir in einem Restaurant vorbei, in dem ich Tanzmusik exekutierte. Die meisten haben sich aus der peinlichen Begegnung auf die Weise gerettet, daß sie mich ganz einfach ignorierten. Welch herrliches Gefühl von ‚anerkannter‘ Position! — Können wir mit dieser musikalischen Gelegenheitsarbeit für die Hebung der Musikkultur in unserem Lande wirken? Haben wir etwas zu sagen bei der Wahl zeitgenössischer Musik, wenn die Programme für die Konzerte des Städtischen Symphonie-Orchesters und des Rundfunkorchesters aufgestellt werden?“

Hier werden von einer hervorragenden Musikerpersönlichkeit Finnlands die Kernpunkte angeschnitten. Wir brauchen nur noch hinzuzufügen, daß die Mehrzahl der Kritiker Komponisten sind, die als notwendigen Nebenerwerb den Beruf des Kritikers ausüben, und wir verstehen die Konflikte, die aus einer solchen Tätigkeit entstehen: es können Musiker, die bei der Stipendienverteilung eine wichtige Rolle spielen, nicht kritisiert werden, wenn man selbst auf Stipendien wartet.

Auch in der finnlandisch-schwedischen Kulturzeitschrift „Nya Argus“ ist ein sehr scharfer, aber die Situation der Musikkultur in Finnland richtig beleuchtender Artikel erschienen. Hier heißt es u. a.: „International gesehen ist Finnland ein musikalisch unterentwickeltes Land...“ In diesem Beitrag, dessen Verfasser Kurt Nordfors ist, lesen wir auch über die Verhältnisse der Orchester. Sie sind überbelastet, dazu gibt es ganz unzureichende Proben. Es fehlen also die technisch-organisatorischen Voraussetzungen, um hervorragende Aufführungen zustande zu bringen. Beide Orchester verfügen über hervorragende Orchestermusiker, aber wenn die Mindestzeit von notwendigen Proben nicht vorhanden ist, kann nur Unfertiges herauskommen. Völlig übermüdet sind auch die Kapellmeister. Kommt ein ausländischer Dirigent, so tut das Orchester natürlich alles, was es nur kann, und diese Dirigentengastspiele sind dann sozusagen die „Sonntage“ für die Orchestermusiker. An den „Werktagen“ muß sie die Müdigkeit übermannen. Bevor es also nicht gelingt, die Arbeit der Orchester völlig umzuorganisieren, vor allem mehr Proben für ein Werk anzusetzen, kann es nicht anders werden. Vor einiger Zeit geschah es, daß ein ausländischer Dirigent, der in Helsinki gastieren sollte, Hals über Kopf verschwand, als er sah, wie es mit den Proben stand.

So schreiben die eigenen Kritiker Finnlands. Und ihre Argumente überzeugen. Nur solche gründlichen und offenen kritischen Auseinandersetzungen schaffen die Möglichkeit für die Grundlage einer lebendigen Musikkultur — auch in Finnland. Friedrich Ege

### Wörner, Neue Musik in der Entscheidung

Gesamtbild der heutigen Situation · Unentbehrliches Nachschlagewerk · Edition Schott 4208 · DM 12,80



### Leere Hirne - volle Konten

Ein ehrenwerter Mann namens Huetter hat kürzlich einen Artikel über die Frage geschrieben, warum Fernsehgeräte gekauft werden. Dieser Artikel ist abgedruckt in Heft 4 der „Schaub=Lorenz=Post“, also einer Zeitschrift des Rundfunkhandels, für deren Inhalt der Autor auch verantwortlich zeichnet. Da liest man: „Niveau hin, Niveau her: die breite Masse sucht im Fernsehen weder Sartre noch Professor Gebhardt, sondern ein Medium der problemlos dahinsplätschernden Unterhaltung, der platten Zerstreuung und des nackten Amüsements.“

Nun wissen wir es. Die Herren von der Industrie haben eben den Finger am Puls des Volkes. Vox populi — vox dei; aber dieser Gott ist offenbar jener berühmte Götz Mammon. Gleichviel, wenn es nur etwas einbringt. Und dafür ist auch jedes Mittel recht. Durch ihren Sprecher Huetter demaskiert sich die Industrie ungeniert: „Je konsequenter diese Linie der volkstümlichen Unterhaltungskonfektion ausgebaut wird und zum Tragen kommt, desto mehr wird sich das Programm als solches zu einem der hauptsächlichsten Kaufanreize im Fernsehgeschäft entwickeln.“

Es wäre töricht, in das sattsam bekannte Geschrei vom Untergang des Abendlandes auszubringen und traurig das Haupt zu verhüllen. Wir leben in einer neuen Zeit. Und die Industrie will Profite machen. Das ist ihr gutes Recht. Das schlechte Unrecht besteht aber darin, daß man zu diesem löblichen Zweck den „Willen des Volkes“ zitiert und sich auf den „Zeitgeist“ beruft: „Der Mut zur Nivellierung ist unter diesem Gesichtspunkt kein Opfer, sondern eine Selbstverständlichkeit, nämlich eine Forderung des Zeitgeistes.“ Es ist aber eine grobe Lüge, zu behaupten, „daß echte Breitenwirkung ein Niveau voraussetzt, das auf den tiefsten Stand der anzusprechenden Kreise eingestellt ist“. Hunderte von Beispielen ließen sich dagegen ins Feld führen, angefangen von den „Musicals“ über klassische, das heißt problematische Stoffe, die am Broadway Furore machen, bis zu Cocteau's experimentellem Orpheus-Film, der in Großstädten jahrelang vor ausverkauften Häusern läuft. Freilich kommt es auf die Qualität an. Ein Kunstwerk — denn sogar Unterhaltung ist Kunst — muß gut sein, um ein Echo zu finden. Die dringende Notwendigkeit von Unterhaltung, auch und besonders im Fernsehen, bleibt unbestritten; aber es ist eine Notwendigkeit für das Publikum. Nicht für die Industrie. Die Programmkräfte des Fernsehens sind keine Komplizen der Firmen.

Volkstümliche Unterhaltung — das ist gut und richtig. Aber keineswegs auf dem Niveau des Bodensatzes („tiefster Stand der anzusprechenden Kreise“), sondern mit beträchtlichem Stoff zum Nachdenken. Ich will nicht unterstellen, die Führer der Industrie schlössen von sich auf die Masse, und die fatale Gleichung „Leere Hirne — volle Konten“ habe daher einen pikanten Doppelsinn: derartiges liegt mir völlig fern; aber ich wage zu behaupten, sie würden überrascht sein, wenn sie erführen, daß in der zitierten Verbrauchermasse das Bedürfnis zum Denken und die Aufnahmebereitschaft für Anregungen dazu tröstliche

allgemeine Phänomene sind. Die erstrebte soziale Anerkennung ist zwar durch ein Fernsehgerät, 53-cm-Bild, in Edelholz mit Chromschmuckleiste, durchaus erreichbar. Aber — und das hebt den Wert sogleich wieder auf — das Wirtschaftswunder hat es allen erreichbar gemacht. Als letztes und gültiges Kriterium für gesellschaftlichen Status bleibt also die Fähigkeit, in möglichst vielen Dingen mitzureden. Und das ist eine mögliche Definition für die Vokabel „Bildung“. Herr Huetter sollte nicht die Schar der sogenannten „Intellektuellen“ abschrecken wollen, denn sie wächst erstaunlich rasch (Die Intellektuellen sind unter uns!) — und wenn sein Pech es will, sind die Führungsgremien der Wirtschaft und Politik in fünfzig Jahren mit „Intellektuellen“ besetzt... zum Teil dank des Stoff-Angebots und der Anregungen durch das Fernsehen. —erg

### Bach und Bundeswehr

In der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ lasen wir: In Hamburg hat eine hohe Finanzbehörde dem weisland Hochfürstlich Anhalt-Cöthenischen Kapellmeister und nachmals Kantor an der Thomasschule sowie Director Musices der Stadt Leipzig, Johann Sebastian Bach, noch über zweihundert Jahre nach seinem Hinscheiden bürokratische Schmach angetan. Sie hat eine Darbietung seiner „Aria mit verschiedenen Veränderungen fürs Clavicimbal mit zween Manualen“, genannt die Goldberg-Variationen, durch eine zweifellos kompetente Cembalistin für vergnügungssteuerpflichtig erklärt. Kammerkonzerte sind sonst von solchen Abgaben befreit. Der Bach-Abend aber geriet durch jenen Steuerbescheid unversehens in die Gesellschaft von Schau- und Hörvergnügen, die nach Paragraph 2 Absatz 1 des einschlägigen Hamburger Gesetzes „geeignet sind, den Besucher zu entspannen, zu zerstreuen, zu belustigen oder in sonstiger Weise zu unterhalten“. Dazu rechnen unter anderem Kostümfeste, Preiskegeln sowie „das Halten von Spiel- und Geschicklichkeitsapparaten“.

Nun mag einer hohen Behörde der Unterschied zwischen einem Cembalo und einem Geschicklichkeitsapparat nicht in vollem Umfang aufgegangen sein. Auch mögen die Experten im beratenden Fachauschuß zur Vergnügungssteuer wieder einmal über die Fallstricke des Historismus gestolpert sein: über ihr Wissen vom Entstehungszweck der Goldberg-Variationen angeblich als einer erlesenen Art nächtlicher Unterhaltungsmusik für einen von Schlaflosigkeit geplagten Grafen. Vielleicht haben sie darum das abschließende köstliche Quodlibet unter anderem über das Volkslied „Kraut und Rüben“ fürs Ganze genommen und das ausdrücklich von der Finanzbehörde für sich reklamierte „freie Ermessen“ in eine falsche Richtung gelenkt.

Insoweit wäre das Vorkommnis als lokaler Unglücksfall des Fiskus abzubuchen, hätte sich nicht noch im selben Monat ein anderer Vorfall ereignet, der die Ansicht nahelegt: So viel Unglück kann's gar nicht geben. Nicht lange nach diesem von Amts wegen geschröpften Bach-Konzert nämlich produzierten sich in der Hamburger Musikhalle die wackeren Instrumentalsoldaten des Musikkorps IB der Bundeswehr. Ihre Veranstaltung firmierte ausdrücklich als „Ernstes Konzert“, obwohl weder dem eingangs dargebotenen

Klarinettenkonzert von Weber noch dem Hornkonzert des jungen Richard Strauss ein teilweise ausgeprägt burlesker Charakter abgesprochen werden kann. Unter demselben seriösen Titel lief ferner ein „Aida“-Arrangement für Blasmusikensemble sowie ein „Hexentanz“ — Chromatische Skizze für großes Blasorchester“ aus der Notenfeder des taktangehenden Hauptmanns. In der abschließenden Abteilung „Heroische Märsche“ erschien schließlich neben Viervierteltakt-Schmarren von Walton und Elgar der „Kaisermarsch“ von Richard Wagner, und hier hört für den des Notenlesens nicht gänzlich unkundigen Chronisten der Spaß auf. Auch die Finanzbehörde fand offenkundig kein Vergnügen an diesem kur-musikalischen Niveau — und setzte die Kulturveranstaltung der Bundeswehr von eben jenem Zehnten frei, zu dem sie das vorausgegangene Bach-Konzert verdonnert hatte.

Sollten Glanz und Gloria der Finanzbehörde derart ins Gesicht gestochen haben, daß ihre Augen gehalten waren, als sie die beiden Anträge zur Vergnügungssteuer so widerspruchsvoll beschied? Oder ist in Hamburg noch immer alles wie einst, als Bach, der Bewerber um das Organistenamt von St. Jakobi, einem Aspiranten nachgesetzt wurde, der die Orgel nicht ebensogut traktieren konnte, wohl aber das Geld besser im Kasten einer kirchlich hohen Behörde klingen zu lassen verstand...? K. W.

## Neue Noten

Anton Webern: *Variationen für großes Orchester*, op. 30 (Universal-Edition, Wien).

Die Studienpartitur dieses vorletzten, 1940 komponierten Werks korrigiert nachdrücklich das Bild des heute fälschlich als athematisch, punktuell, seriell (und wie die Schlagworte alle heißen) ausgegebenen Komponisten. Er selbst hat sich gerade zu diesem Werk ausführlich in einem Brief an Willi Reich geäußert und darin von Haupt- und Seitenthemen, von Überleitung, Reprise und Coda gesprochen — klassischen Formen, die hier in Gestalt von Variationen erscheinen. Es ist, wie fast immer bei Webern, eine ganz klare, ungemein einfach konzipierte Musik, für die etwa das einstimmige, prägnant gegliederte und nur von Akkorden begleitete Hauptthema (Takt 21 bis 55) sehr charakteristisch ist. J. Rfr.

Anton Webern: *Sechs Stücke* op. 6 (Universal Edition, Wien).

Die Arnold Schönberg gewidmeten Sechs Stücke, geschrieben 1910, sind Weberns zweite Orchesterkomposition. Die Parallele zu den ein Jahr früher entstandenen fünf Orchesterstücken von Schönberg ist auffallend: die gleiche Farbsensibilität und der außerordentlich kontrastreiche Ausdruck zeichnen beide Werke aus. Doch tritt deutlich der Dualismus zwischen Schönbergs expressionistischer Orchesterbehandlung und der sich bereits abzeichnenden aphoristischen Tonsprache Weberns zutage. Mit diesem Werk vollzieht Webern die endgültige Loslösung von seinem Lehrer. H. J. S.

Ernst Toch: „*Peter Pan*“ op. 76 (B. Schott's Söhne, Mainz).

Ein Märchen für Orchester in drei Teilen nennt der Komponist seine Musik, die im Auftrag der Koussevitzky Music Foundation entstand. Nach den beiden imposanten Sinfonien ein nicht minder großes Werk des reifen Meisters, dessen durchsichtiger, feinmaschiger Stil auch hier die Form bestimmt. Tochs Liebe zum ausgefeilten kammermusikalischen Konzept, die Klarheit der musikalischen Gedanken, die in einer sorgsam kontrollierten Instrumentierung vorgetragen werden, siedelt die von Noblesse, Grazie und Serenität erfüllte Partitur in einer musikgeschichtlichen Gegenwart an, die sich den überzeitlichen klassischen und romantischen Werten der abendländischen Musik verbunden fühlt, ausgesprochen mit den autonomen Mitteln neuer Kompositions- und Instrumentationstechnik. h. e.

Jürg Baur: *3. Streichquartett in einem Satz* (Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden).

Das Werk führt eine Reihe, ihre Umkehrung und Krebse in teils strenger, teils aufgelockerter Zwölftontechnik durch. Die Tempi wechseln häufig, und auch innerhalb der Tempobezeichnungen finden sich oft von Takt zu Takt Angaben über Beschleunigung oder Verlangsamung. Dem Rubatocharakter entspricht die Betonung des Ausdrucksmäßigen mit häufig vorgeschriebenen Angaben wie molto expr., träumerisch, energisch. S+G.

Roman Haubenstock-Ramati: „*Blessings*“ für Altstimme, Flöte, Celesta, Harfe, Klavier, vier Geigen und Schlagzeug (Israeli Music Publications, Tel-Aviv).

Die „Segenssprüche“, zwei Jahre vor dem Konzertstück für Cembalo und Orchester geschrieben, sind der Versuch, konstruktive Mittel der modernen europäischen Musik mit den ästhetischen Prinzipien der orientalischen Musik im Rahmen kleiner Formen zu verbinden. Die vier Sätze des Werkes — Prelude, Incantation, Hallelujah, Chorale — haben eine gewisse Verwandtschaft mit den indischen Ragas, den arabischen Maquamen, dem byzantinischen Kirchengesang und den jüdischen Kantorenweisen. Jeder dieser Sätze ist eine kammermusikalische Miniatur von eigenartigem Reiz. Das musikalische Material des Werkes basiert auf der Zwölftonreihe C—Des—Es—Ges—As—A—H—D—E—F—G—B. =ch.

Boris Blacher: *Orchesterfantasie* op. 51 (Ed. Bote & G. Bock, Berlin-Wiesbaden).

Das Werk wurde 1956 für das zehnjährige Jubiläum des vielgerühmten Dritten Programms der British Broadcasting Corporation, London, geschrieben. Dem festlichen Ereignis entsprechend entstand eine zwanzigminütige Fantasie für großes Orchester, von einer mächtigen Coda gekrönt. Aber Blachers scharfer Kunstverstand hat die Partitur vor falschem Pathos und hohlem Prunk bewahrt. Sie ist ein raffiniertes Klangbild mannigfacher Arabesken und zeigt erneut Blachers Freude am ornamentalen Spiel, das schon in früheren Werken entzückt hat. Gh. Bh.



# NOTIZEN

## Bühne

Vierunddreißig Vorhänge wurden nach der Nürnberger Erstaufführung von Alban Bergs „Wozzeck“ gezählt. Die musikalische Leitung hatte Erich Riede. Regie führte der Münchner Staatsintendant Rudolf Hartmann.

Mit der Kurzoper „Hin und zurück“ von Paul Hindemith gastierte die Westberliner Städtische Oper in Neapel.

Das *Hannoversche Opernhaus* wird in den nächsten Jahren grundlegend umgebaut. Zunächst sollen Zuschauerraum, Ränge und der provisorische Unterbau des Bühnenhauses ausgebaut werden. Diese Arbeiten erfordern dreieinhalb Millionen Mark, so daß der Wiederaufbau rund 16,5 Millionen Mark kosten wird. Nach Angaben des Städtischen Presseamtes wäre ein Neubau erheblich billiger gewesen, doch hätte man das markante Baudenkmal im Zentrum Hannovers erhalten wollen.

Das Ballett „Spartacus“ von Aram Chatschaturian wurde im Moskauer Bolschoi-Theater uraufgeführt.

Herbert von Karajan, der an der Wiener Staatsoper „Oedipus rex“ von Igor Strawinsky dirigieren wird, hat Jean Cocteau für die Partie des Sprechers verpflichtet.

Die deutsche Erstaufführung der burlesken Oper „Titus Feuerfuchs“ von Heinrich Sutermeister findet im Oktober durch die „Deutsche Oper am Rhein“ in Duisburg statt.

„Romeo und Julia“ von Serge Prokofieff eröffnete einen Ballettabend des Zürcher Stadttheaters. Zwei Wochen später folgte ein Programm mit modernen Kurzoper: „Opéras minutes“ von Darius Milhaud; „Hin und zurück“ von Paul Hindemith; „Mavra“ von Igor Strawinsky.

In Deutschland wurde das Ballett „Medusa“ von Gottfried von Einem zum erstenmal in der Städtischen Oper Berlin aufgeführt. „Agon“ von Igor Strawinsky und „Joan von Zarissa“ von Werner Egk ergänzten das Programm. Dirigent: Artur Rother; Choreographie: Tatjana Gsovsky; Bühnenbilder und Kostüme: Jean-Pierre Ponnelle.

## Konzert

Mit einer Vorführung elektronischer Musik begann die Wiener Sektion der IGNM ihr Konzertprogramm der laufenden Saison. Hanns Jelinek und Kurt Blaukopf sprachen einführende Worte. Dann wurden Arbeiten von Herbert Eimert, Gottfried Michael Koenig, Ernst Krenek und Karlheinz Stockhausen gespielt.

Ljubomir Romansky dirigierte ein Konzert der Frankfurter Singakademie zu Ehren Arthur Honeggers mit „Totentanz“ und „König David“.

Kammermusik von Karl Höller war in einem der Casino-Konzerte der Eisenwerke Gelsenkirchen zu hören. Der Komponist (Klavier) musizierte mit Oscar C. Yatko (Violine) und Angelika May (München).

In St. Petri zur Malmö fand die schwedische Erstaufführung der Chöre „Friede auf Erden“ und des Psalms „De profundis“ von Arnold Schönberg statt. Der Kammerchor 1953 sang unter der Leitung von Hans Astrand.

„Capriccio für kleines Orchester und 5 Solobläser“ von Markus Lehmann wurde von Hans Gierster in Freiburg uraufgeführt.

Das 155. Studiokonzert der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik, Ortsgruppe Basel der Sektion Schweiz, bot zwei neue Werke: Inventionen für Flöte, Violine und Cello von Robert Suter und das II. Klaviertrio von Edward Staempfli.

Sechs Konzerte des Victorian Symphony Orchestra in Melbourne (Dirigent: Kurt Woess) waren Béla Bartók gewidmet. Die „Tanzsuite“ wurde zum erstenmal in Australien gespielt, die „Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta“ zum erstenmal in Melbourne.

Georg Solti dirigierte das neue „Konzert für Orchester“ von Kurt Hesseberg, einen Kompositionsauftrag der Frankfurter Museums-Gesellschaft zu ihren Jubiläumsfeiern.

Seit einigen Jahren dienen die Veranstaltungen des „Studio Heinersdorff am Opernhaus“ in Düsseldorf der Förderung junger Künstler. Die Matineen, in denen jungen Instrumentalisten das risikofreie Auftreten ermöglicht wird, sollen in Zukunft durch ein „Studio II — Musik von heute“ ergänzt werden. Das erste Konzert dieser Reihe brachte vier Uraufführungen: Fünf Rezitative für Flöte und Klavier (Diether de la Motte); „Vom tieferen Sang“, Lieder für Alt und Klavier nach Gedichten von Garcia Lorca (Jürg Bauer); Solosonate für Violine (C. H. Veerhoff); Divertimento für Flöte, Oboe, Cello und Schlagzeug (Diether de la Motte).

Jolanda Rodio sang in Stockholm alle-Klavierlieder von Anton Webern.

Im Gemeindesaal der Berliner Epiphaniengemeinde gab Herbert Schulze ein Orgelkonzert mit Werken zeitgenössischer Komponisten: Passacaglia (Yury Arbatsky); Messe im gregorianischen Stil (Hermann Wilhelm Ludwig); Neuf Préludes (Darius Milhaud); Sonate op. 92 (Ernst Krenek).

## Rundfunk

Hans-Wilhelm Kulenkampff wurde als Leiter der Hauptabteilung Musik beim Hessischen Rundfunk Frankfurt verpflichtet. Er ist Nachfolger von Heinz Schröter, der im vergangenen Jahr als Direktor der Musikhochschule nach Köln ging.

Vom 2. bis 4. Mai veranstaltete der Österreichische Rundfunk Studio Wien festliche Konzerte im Rahmen der Reihe „Musica Nova“. Die künstlerische Gesamtleitung hatte Karl Halusa. Die Uraufführungen der Programme: Sinfonia concertante (Hanns Jelinek); Satz für Orchester (Anton Kubizek); Requiem (Hans Erich Apostel); Drei Shakespeare-Sonette für Sopran, Flöte und Klavier (Robert Schollum); 6 Lieder für Baßstimme, Violine, Viola, Klarinette, Baßklarinette und Klavier (Michael Gielen).

„Canto di speranza“, Kantate für Cello und kleines Orchester von Bernd Alois Zimmermann, wurde im Südwestfunk aufgenommen. Ernest Bour dirigierte das Südwestfunkorchester. Solist war Siegfried Palm. Die Ursendung findet am 28. Juli statt. Die öffentliche Uraufführung folgt am 12. September während der Internationalen Ferienkurse in Darmstadt. Hier spielt

das Sinfonieorchester des Hessischen Rundfunks unter Otto Matzerath.

Der Norddeutsche Rundfunk hat die Oper „Die Bürgschaft“ von Kurt Weill produziert. Dirigent: Hermann Scherchen.

Das Musikalische Studio des Senders Freies Berlin kündigt für das zweite Vierteljahr u. a. folgende Nachtprogramme an: Sackgassen der Neuen Musik (Kurt Westphal); Emanzipation des Geräusches (Fred K. Prieberg); Carl Orff — ein Porträt (Andreas Liess).

## Musikerziehung

Der Komponist, Chorleiter und Pädagoge Hermann Schroeder wurde zum stellvertretenden Direktor der Staatlichen Hochschule für Musik in Köln ernannt.

Die Internationale Gesellschaft für Musikerziehung hält ihre Dritte Internationale Konferenz und Generalversammlung vom 31. Juli bis 7. August in Kopenhagen ab. Nähere Auskünfte erteilt das Generalsekretariat in Köln-Klettenberg, Manderscheider Straße 35.

In der Basler Musikakademie sprach der Stuttgarter Musikpädagoge Hermann Erpf über „Klangstrukturen der Neuen Musik“.

Internationale Sommerkurse für Kammermusik und Orchester der Musikalischen Jugend Deutschlands finden vom 4. August bis 10. September auf Schloß Weikersheim in Württemberg statt. Junge Musiker und Musikstudenten haben die Möglichkeit, unter Leitung international anerkannter Künstler und Pädagogen eine entsprechende Ergänzung zu ihrer Ausbildung zu finden oder reife Leistungen einer breiteren Öffentlichkeit vorzustellen. Werke der Klassik, Romantik und Neuen Musik werden erarbeitet und aufgeführt. Die Leitung hat Fritz Büchtger, München. Einzelheiten durch das Generalsekretariat der Musikalischen Jugend Deutschlands, München 27, Ebersberger Straße 10.

## Kunst und Künstler

Der deutsche Botschafter in London hat dem Dirigenten Otto Klemperer, dessen richtungsweisende Leistungen in Berlin bis 1933 unvergessen bleiben werden, das Große Verdienstkreuz mit Stern der Bundesrepublik Deutschland überreicht.

Der Preis Margana der römischen Künstlervereinigung, ein kleiner, silberner Turm, wurde dem Komponisten Ildebrando Pizzetti nach der Uraufführung seiner Oper „Mord im Dom“ an der Mailänder Scala verliehen.

Wladimir Vogel schrieb ein neues Oratorium „Jonas“ nach dem biblischen Text in der Übersetzung von Martin Buber. Das Werk, komponiert für eine tiefere Männerstimme, Sprechchor, Gesangschor und Orchester, soll in der nächsten Saison vom Norddeutschen Rundfunk uraufgeführt werden.

Winfried Zillig vollendete vier Chöre nach Texten von Bert Brecht.

Die Pariser Opéra erteilte Gian Carlo Menotti den Auftrag, eine Opera buffa für die Saison 1959 zu schreiben. Das neue Werk, betitelt „The last Superman“, basiert auf einem Libretto des Komponisten.

Der in Kalifornien lebende italienische Komponist Mario Castelnuovo-Tedesco erhielt den David-Cam-

pari-Preis von 5 Millionen Lire für seine Oper „Der Kaufmann von Venedig“. Der Preis war vom Mailänder Presseklub in Verbindung mit Mailänder Industriellen und der Scala ausgeschrieben worden. Der Jury gehörten die Komponisten Ildebrando Pizzetti, Gottfried von Einem und Jacques Ibert sowie der Dirigent Gianandrea Gavazzeni an.

Der Münchner Komponist Wilhelm Killmayer wurde vom Bayerischen Staatsschauspiel beauftragt, die Bühnenmusik zu Jakob Bidermanns „Cenodoxus“ zu schreiben. Seine Missa brevis und die Lorca-Romane erschienen in den USA auf Schallplatten. Die Sopranistin Pierrette Alarie wird im Sommer 1959 die amerikanische Erstaufführung des Liederzyklus „Le petit Savoyard“ singen.

Otto Mayer-Serra, der Herausgeber der mexikanischen Musik- und Schallplatten-Zeitschrift „Audio y Musica“, wird auf einer europäischen Vortragsreise auch in deutschen Rundfunkanstalten über mexikanische Musik sprechen.

Igor Strawinskys neues Werk, „Threni“, das am 23. September in Venedig uraufgeführt wird, dauert 30 bis 35 Minuten. Das Orchester besteht aus 3 Flöten, 3 Oboen, 3 Klarinetten, 3 Fagotten, 3 Trompeten, 3 Posaunen und vollbesetzten Streichern. Dazu kommen 2 Tenöre, 2 Bässe und ein großer Chor von mindestens 80 Stimmen.

Die Alban-Berg-Monographie von Hans F. Redlich, der als Professor für Musikgeschichte an der Universität Edinburgh wirkt, wurde mit dem österreichischen Staatspreis ausgezeichnet.

Einige amerikanische Universitäten haben Fritz Büchtger (München) eingeladen, eigene Werke aufzuführen und Vorträge über die deutsche Musik der Gegenwart zu halten.

## Verschiedenes

Kürzlich fand in Paris unter dem Vorsitz von Madame Tézenas und Prinz zu Fürstenberg, als den maßgeblichen Vertretern des „Domaine Musical“ und der „Donauessinger Musiktage für zeitgenössische Tonkunst“, eine Besprechung statt. Es wurde beschlossen, die künstlerischen Bestrebungen zu verknüpfen und beide Organisationen einander anzunähern mit dem Ziele gemeinsamer Veranstaltungen. Die erste dieser Veranstaltungen wird im Oktober 1959 in Donauessingen stattfinden, und zwar unter Mitwirkung des Südwestfunks, der bei dieser Besprechung durch den Leiter seiner Musikabteilung, Heinrich Strobel, vertreten war, und des Ensembles von Domaine Musical unter der Leitung von Pierre Boulez. Hans Rosbaud wird bei diesen in Aussicht genommenen Veranstaltungen das Südwestfunkorchester dirigieren.

H. H. Stuckenschmidt wurde stellvertretender Vorsitzter im Verband deutscher Kritiker.

Das Holland-Festival 1958, das vom 15. Juni bis 15. Juli in Amsterdam, Den Haag und Scheveningen ab-



**Pirastro**

SAITEN FÜR ALLE STREICHINSTRUMENTE



gehalten wird, bringt die Uraufführung der Oper „François Villon“ von Sem Dresden, der selbst den französischen Text verfaßte. Als das Werk im Klavierauszug fertiggestellt war, starb der Komponist. Sein Schüler Jan Mul führte die Instrumentation aus. Die beiden anderen modernen Opern des Festivals sind zwei Einakter von Arnold Schönberg: „Erwartung“ und „Von heute auf morgen“. Das Ballett des Nationaltheaters Belgrad wird Béla Bartóks „Wunderbaren Mandarin“ tanzen.

Im Auftrage der amerikanischen Columbia hat die Deutsche Philips in Berlin „Die Dreigroschenoper“ von Kurt Weill aufgenommen. Künstlerische Gesamtleitung: Lotte Lenya. Produktionsleitung: Theo Knebel. Wilhelm Brückner-Rüggeberg, Kapellmeister der Hamburgischen Staatsoper, dirigierte den Günther-Arndt-Chor und ein Orchester aus Mitgliedern des SFB-Tanzorchesters. Besetzung: Erich Schellow (Macheath), Lotte Lenya (Spelunkenjenny), Willy Trenk-Trebitsch und Trude Hesterberg (Ehepaar Peachum), Johanna von Kosczian (Polly Peachum), Wolfgang Grunert (Polizeichef Brown), Inge Wolfsberg (Lucy), Wolfgang Neuß (Moritatensänger).

Auf dem Musikfest in Karuizawa (Japan), das im August stattfindet, werden ausschließlich Werke des 20. Jahrhunderts aufgeführt. Das erste Konzert ist Olivier Messiaen gewidmet. Das zweite Programm bietet die 3. Klaviersonate von Pierre Boulez, das Kammerkonzert von Roland Kayn, das Quintett von Henri Pousseur sowie Klavierstücke Nr. 2 und Zeitmaße von Karlheinz Stockhausen. Im Schlußkonzert werden die 2. Violinsonate (Béla Bartók), Fantasie für Violine und Klavier sowie Pierrot Lunaire (Arnold Schönberg), Streichquartett op. 28 (Anton Webern) und Density 21, 5 (Edgar Varèse) gespielt.

Die italienische Sektion der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik hat einen internationalen Wettbewerb für Komposition ausgeschrieben, an dem sich alle in- und ausländischen Komponisten beteiligen können. Folgende Werkkategorien sind zugelassen: Chorwerke mit Solisten und Orchester, Werke für Solisten und Orchester, Werke für großes Orchester, Werke für Kammerorchester bis zu 35 Instrumenten, Werke für Kammerensembles (vokal, instrumental oder gemischt) für 6 bis 11 Mitwirkende und kammermusikalische Werke für 1 bis 5 Mitwirkende. Es sind Preise zwischen 250.000 und 500.000 Lire in den einzelnen Kategorien ausgesetzt. Die preisgekrönten Werke werden verlegt und im italienischen Rundfunk gesendet. Bisher unveröffentlichte Kompositionen können bis zum 31. 12. 1958 an folgende Anschrift geschickt werden: S. I. M. C., Segreteria del Concorso, Via San Pantaleo 66, Rom. Hier sind auch Einzelheiten über den Wettbewerb zu erhalten.

Die Abbildung von Paul Klee, Instrument für Neue Musik, 1914, 10, auf S. 149, ist dem Buch „Tagebücher“ von Paul Klee (1898–1928) im Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, entnommen, die Zeichnung von Saul Steinberg auf S. 156 dem Buch „Steinberg's Umgang mit Menschen“ im Verlag Rowohlt, Hamburg.

Diesem Heft liegen Prospekte der Universal-Edition, Wien, und des Verlages edition modern, München, bei. Weiterhin ist dem Heft je ein Prospekt des Holland-Festivals, der Sommerlichen Musiktage in Hitzacker und des Klavierkurses von Rafael de Silva in München beigelegt.

# hermann heiss

## — gesangs-werke

### lieder der liebe

nach deutschen, montenegrinischen, japanischen und chinesischen texten für hohe singstimme und klavier  
eb 5954 dm 3,—

1. maienlied eines unbekannten minnesängers;
2. „wie alles ruht“ (arno holz);
3. „draga ging“ (königin elena von italien);
4. „wie wasserlinsen“ (tadamino);
5. „so tausendfach wie Blumen blühen“ (tsuraguki);
6. „in jedem blatte“ (fujirawa no hirotosugu);
7. „daß man die Herzen einmal vertauschen könnte“ (anonym);
8. „wenn wie der schnee“ (anonym);
9. liebeslied des tchang-yung.

### drei häusliche lieder

nach gedichten von jo ehlert für sopran und klavier  
eb 6225 dm 6,—

1. tapetenland;
2. die küche;
3. der sommerofen.

### „heiter bis wolkig“

fünf balladen und ballädchen für mittlere singstimme und klavier  
eb 6224 dm 5,—

1. lied, weil ich bald sterben muß (der kleinen liebe grabstein) (jakob haringer);
2. höhenflug (georg frauenfelder);
3. der staubsauger (georg frauenfelder);
4. kindliche ballade vom rehle (georg frauenfelder);
5. der entgleiste tram-bahnfahrer oder der tod eines dichters (georg hensehl).

### expression k.

dreizehn gesänge nach worten von franz kafka aus „hochzeitsvorbereitungen auf dem lande“ für hohe singstimme und klavier  
eb 6219 dm 8,—

1. „träumend hing die blume“;
2. „schlage deinen mantel, hoher traum“;
3. „es zupfte mich jemand am kleid“;
4. „nichts, nur bild“;
5. „es war der erste spatenstich“;
6. „lange, schon lange wollte ich in jene stadt“;
7. „sie kamen durch das offene tor“;
8. „ich liebe sie“;
9. „ich habe einen starken hammer“;
10. „nichts davon“;
11. „nimmermehr kehrst du wieder“;
12. „wiederum weit verbannt“;
13. „fern geht die weltgeschichte vor sich“.

### zum neuen jahr

sieben erich-kästner-aphorismen für sopran, klarinette in b und klavier  
eb 6218 dm 5,—

1. zum neuen jahr „wird's besser?, wird's schlimmer?“ (den kranichsteiner ferienkursen);
2. das genie „der mensch, der in die zukunft springt“ (warnung vor dem kranichsteiner musik-institut);
3. folgenschwere verwechslung „der hinz und der kunz“ (dem p. p. publikum);
4. mitleid oder perspektive „hier, wo ich stehe“ (ein avantgardist);
5. was auch geschieht „was auch immer geschieht“ (warnung vor den kritik-küssen);
6. wenn... „wenn so ein kerl vermögen hätte“ (der mazen);
7. der sanftmütige „ich mag nicht länger drüber schweigen“ (dr. st. spricht).

**Breitkopf & Härtel**  
**Wiesbaden**

# MEISTERWERKE DER MUSIKLITERATUR

RICHARD STRAUSS

## Salome, op. 54

Es wirken mit: Julius Patzak, Margareta Kenney, Christel Goltz, Hans Braun, Anton Dermota u. a.

Wiener Philharmoniker · Dirigent: Clemens Krauss

Decca-Schallplatten LXT 2863/64 (2 Platten) DM 48,—

Klavierauszug mit Text, Edition Schott DM 30,—

MANUEL DE FALLA

## Der Dreispitz

(Vollständiges Ballett)

Suzanne Danco, Sopran

Orchestre de la Suisse Romande · Dirigent: Ernest Ansermet

Decca-Schallplatte LXT 2716 DM 24,—

Klavierauszug zu 2 Händen, Edition Schott 3216 DM 18,50

PAUL HINDEMITH

## Nobilissima Visione (Orchester-Suite) (1938)

Studienpartitur, Edition Schott 3531 DM 4,50

## Sinfonische Metamorphosen (1943)

Philharmonisches Staatsorchester Hamburg · Dirigent: Joseph Keilberth

Telefunken-Schallplatte LSK 6554 DM 24,—

Studienpartitur, Edition Schott 3541 DM 5,50

CLAUDE DEBUSSY

## Der Nachmittag eines Faun

Orchestre de la Suisse Romande · Dirigent: Ernest Ansermet

Decca-Schallplatte LW 5031 DM 12,—

ZOLTÁN KODÁLY

## Háry János-Suite

Londoner Philharmonisches Orchester · Dirigent: Georg Solti

Decca-Schallplatte LW 5256 DM 12,—

Studienpartitur, Universal Edition (Nr.: Ph. 272) DM 8,—



## LANGSPIELPLATTEN

TELDEC »Telefunken - Decca« Schallplatten-Gesellschaft mbH, Hamburg

Aufführungs- und Studienmaterialie der hier angezeigten Werke im Verlag oder Vertrieb von  
B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



# *Zeitgenössische Vokal-Musik*

mit Kammerorchester-Begleitung

CONRAD BECK

Kammerkantate für Sopran, Flöte, Klavier und Streichorchester

LUIGI DALLAPICCOLA

Tre Poémi für Sopran und Kammerorchester

WERNER EGK

Natur — Liebe — Tod. Kantate für Baß und Kammerorchester

La Tentation de Saint Antoine nach 13 Versen und Liedern des 18. Jahrhunderts  
für Alt, Streichquartett und Streichorchester

MANUEL DE FALLA

Psyché für eine Singstimme, Flöte, Harfe, Violine, Viola und Violoncello

WOLFGANG FORTNER

Zwei Exerzitien aus der Hauspostille von Bert Brecht für drei Frauenstimmen  
und 15 Solo-Instrumente

Arie nach Worten von Eliot für Mezzo-Sopran, Solo-Bratsche und Kammer-  
orchester

HANS WERNER HENZE

Fünf neapolitanische Lieder für mittlere Singstimme und Kammerorchester

KURT HESSENBERG

Drei Lieder nach Th. Storm für eine mittlere Singstimme und kleines Orchester  
op. 32a

PAUL HINDEMITH

Die junge Magd für Alt, Flöte, Klarinette und Streichquartett op. 23/2

WILHELM KILLMAYER

Acht Shakespeare-Lieder für Tenor, Violine, Klarinette, Klavier und Schlagzeug

GISELHER KLEBE

Römische Elegien (Goethe) für Sprecher, Klavier, Cembalo und Kontrabaß op. 15

HERMANN REUTTER

Lyrisches Konzert nach venezianischen Sextinen für Sopran, Flöte, Klavier und  
Streichorchester op. 70

MÁTYÁS SEIBER

Vier französische Volkslieder für Sopran und Streichorchester

IGOR STRAWINSKY

Pribaoutki, Scherzlieder für eine mittlere Singstimme und 8 Instrumente

ERNST TOCH

Die chinesische Flöte, eine Kammersinfonie für 14 Solo-Instrumente und Solo-  
Sopran op. 29

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ

Hermann Scherchen  
dirigiert auf der  
Weltausstellung in Brüssel  
am 20. Juli 1958  
die **Uraufführung**

## ACHORIPSIS

von

**Yannis Xenakis**

Studienpartitur  
in Vorbereitung

**BOTE & BOCK BERLIN/WIESBADEN**

Die

## **Universal Edition**

beteiligt sich an der

## *Musikalien- Ausstellung*

der Hauptarbeitstagung des

INSTITUTS  
FÜR NEUE MUSIK  
UND  
MUSIKERZIEHUNG

**in Darmstadt  
vom 26. Mai bis 1. Juni 1958**

Besuchen Sie den Stand der  
**UNIVERSAL EDITION**

## **Das Tarifrecht der Mitglieder der deutschen Kulturorchester**

*Kulturorchestertarifordnung (T.O.K.)  
nebst Änderungen unter Berücksichtigung  
der Tarifverträge vom 6. 10. 1956  
und 21. 9. 1957,  
Dienstordnungen, ergänzende Vorschriften*

Zusammengestellt und erläutert  
von  
**ASSESSOR HERMANN VOSS**

Preis: DM 4,50

**VERLAG  
DAS ORCHESTER MAINZ**

**112.**

## **Niederrheinisches Musikfest in Duisburg**

**vom 7. bis 8. Juni 1958**

Erst- und Uraufführungen von:

*Maurice Greene  
Ernst Krenek  
Hans Werner Henze  
Harald Genzmer  
Heinrich Sutermeister  
Günter Raphael*

**Jugendtag am 7. Juni 1958**

Ausführliche Programme durch  
**KULTURAMT DUISBURG**  
Telefon 38 21



## DER BAYERISCHE RUNDFUNK

sucht zum baldmöglichsten Eintritt

einen Leiter für den Rundfunkchor.  
(Chordirektor)

Vergütung nach Sondervertrag.

Bewerbungen sind an die Personalabteilung des  
Bayerischen Rundfunks, München 2, Rundfunkplatz 1,  
zu richten.

## DER NORDDEUTSCHE RUNDFUNK

sucht zum 1. September 1958

für das Orchester des Funkhauses Hannover einen

2. Flötisten

mit Verpflichtung zum Piccolo.

Bewerbungen nur erstklassiger Kräfte sind mit Unter-  
lagen umgehend zu richten an:

NORDDEUTSCHER RUNDFUNK  
Personalabteilung  
Hamburg 13, Rothenbaumchaussee 132/134

## An der STAATLICHEN HOCHSCHULE FÜR MUSIK IN SAARBRÜCKEN

ist die Stelle des

*Direktors*

alsbald zu besetzen.

Besoldungsgruppe: A 1 b.

Qualifizierte Bewerber werden gebeten,  
ihre Unterlagen mit Lebenslauf und  
Lichtbild umgehend an das

Ministerium für Kultus, Unterricht und  
Volksbildung, Saarbrücken, Talstr. 2/6,  
zu richten.

Persönliche Vorstellung nur nach An-  
forderung.

## Wer interpretiert neue Musik?

Jede Zeile dieser Anzeigentafel kostet bei sechsmonatlichem Erscheinen  
für das ganze Jahr DM 6,40

### KLAVIER

Erika Frieser, Dabringhausen, Bez. Düsseldorf,  
Höferhof 16, Tel. 164

Günter Louegk, München, Möhlstraße 30

Doris Rothmund, Mannheim, K. 4, 20, Tel. 2 66 38

Gotthold Heinz Weber, Reutlingen,  
Aispachstraße 16, Tel. 72 08.

Charlotte Zelka, Wien, Prinz-Eugen-Str. 14, bei Anders,  
spielt: Schönberg, Berg, Webern, Krenek, Dallapiccola,  
Leibowitz, Boulez, Stockhausen, Bartók, Strawinsky

### ORGEL

Eberhard Bonitz, Lingen (Ems), Schließfach 162, spielt  
Werke von David, Geiser und Hindemith

Herbert Schulze, Berlin-Spandau, Ev. Johannesstift,  
Telefon 37 26 47, Arbatsky (Passacaglia/Partita) / Krenek  
(Sonate) / H. W. Ludwig (Messe) / Milhaud (Préludes) /  
Reda (Choralkonzert III) / Weyrauch (Sonate)

### VIOLINE

Lothar Ritterhoff, Kiel, Feldstraße 115, Tel. 2 23 79.  
Violinkonzerte von Bartók, Hindemith (39), Bernd Alois  
Zimmermann

### GESANG

Kammersängerin Sigrid Ekkehard, Staatsoper Berlin,  
singt: Schönberg, Alban Berg und Schostakowitsch.

Milly Fikentscher-Willach, Konzert-Sopran, Duisburg,  
Kremerstraße 37, Tel. 2 41 50

Maria Vaghetti, Sopran, c/o Hürlimann,  
Zürich 2, Seestraße 104

Dore Blindow, Alt, Bremen, „Friedehorst“, Tel. 7 51 47  
Geistliche Konzerte von Burkhard, Micheelsen, Schwarz

Eugen Klein, Baß-Bariton, Wanne-Eickel,  
Unser-Fritz-Straße 95, Tel. 7 13 96

Hans Kunz, Baß-Bariton, Solingen-Ohligs, Merscheider  
Straße 23, Tel. 1 42 60. Lied – Ballade – Oratorium

### TANZ

Jutta Ludewig, Mainz, Goethestraße 6.  
Kammertanzabende. Am Flügel: Volker Hoffmann.

### WER LIEFERT NEUE MUSIK?

BOTE & BOCK  
Berlin-Charlottenburg 2, Hardenbergstraße 9a  
Tel. 32 39 81

Donemus – Jac. Obrechtstraat 51, Amsterdam.  
Zeitgenössische niederländische Musik. Vertreter für  
Deutschland: Rud. Erdmann, Adolfsallee 34, Wiesbaden.

Hofmeister – Das Fachgeschäft für gute Musik.  
Bielefeld, Obernstraße 15.  
Versand nach allen Plätzen

LYRA-Musikhaus „am Kiepenkerl“,  
Münster i. Westf., Spiekerhof 2. Kataloge gratis

Pfeiffer-Musikhaus  
Heidelberg, Hauptstraße 85  
Versand in alle Welt

Hans Riedel, Berlin W 15, Umlandstraße 38  
Großes Lager internationaler Musik auf allen Gebieten

Wir bitten, bei Anfragen und Bestellungen auf unsere Zeitschrift Bezug zu nehmen.

# XIII. INTERNATIONALE FERIENKURSE FÜR NEUE MUSIK

Darmstadt, 2. bis 13. September 1958

## FACHKURSE

### Arbeitsgemeinschaften Komposition — Analyse — Interpretation

Der Klang und das Instrument	PIERRE BOULEZ Paris
Neue Anwendungsmöglichkeiten des seriellen Prinzips	ERNST KRENEK Los Angeles
Angewandte Musik (Bühne — Rundfunk — Film)	BORIS BLACHER Berlin
Grundfragen der Interpretation	RUDOLF KOLISCH Madison
Musikkritik (Schule des Hörens — Schule des Schreibens)	H. H. STUCKENSCHMIDT Berlin

### Interpretations-Seminare

Klavier	EDWARD STEUERMANN New York
	DAVID TUDOR New York
Violine	TIBOR VARGA Detmold
Gesang	HEINZ REHFUSS Zürich
Flöte	SEVERINO GAZZELLONI Rom
Klarinette	GUY DEPLUS Paris

## VORLESUNGEN — VORTRÄGE — STUDIOVERANSTALTUNGEN

JOHN CAGE und DAVID TUDOR (New York)	„Neue Klaviermusik in Amerika und Europa“
KARLHEINZ STOCKHAUSEN (Köln)	„Musik im Raum“
KARL H. WÖRNER (Mainz)	„Neue Musik 1948—1958“
HENRI POUSSEUR (Brüssel)	„Versuch einer theoretischen Grundlegung der neuen Musik“
BRUNO MADERNA (Mailand) und LUIGI NONO (Venedig)	Kompositions-Studio mit Aufführung und Besprechung von Werken junger Komponisten
HERBERT EIMERT (Köln) und LUCIANO BERIO (Mailand)	Vorführung elektronischer Musik aus den Studios des WDR und der RAI

## OPER und KONZERTE

Opernaufführung und Orchesterkonzert des Landestheaters Darmstadt · Leitung: HANS ZANOTELLI  
Kammerkonzerte des Ensembles DOMAINE MUSICAL, Paris · Leitung: PIERRE BOULEZ, des Ensembles  
INCONTRI MUSICALI, Mailand · Leitung: BRUNO MADERNA · Quatuor PARRENIN, Paris · LASALLE-  
Quartet Cincinnati · JOHN CAGE und DAVID TUDOR, New York

## KRANICHSTEINER MUSIKPREIS 1958

VII. Internationaler Wettbewerb für Klavier (2000,— DM) und Klarinette (1000,— DM)

## In Verbindung mit den Internationalen Ferienkursen:

### TAGE FÜR NEUE MUSIK

veranstaltet vom Hessischen Rundfunk, Frankfurt, vom 9. bis 12. September 1958 in Darmstadt

Zwei Konzerte des Symphonieorchesters und Chors des Hessischen Rundfunks

Leitung: Otto Matzerath und Bruno Maderna

Zwei Kammerkonzerte unter Mitwirkung namhafter Solisten und des Kammerensembles „Domaine Musical“, Paris,

Leitung: Pierre Boulez

Prospekte — Auskünfte — Anmeldungen

## KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT

Darmstadt, Roquetteweg 31



# NEUE MUSIK IN NOTEN UND BÜCHERN

## NEUE TASCHENPARTITUREN IN VORBEREITUNG

*Hans Erich Apostel: II. Streichquartett*

*Béla Bartók: Der wunderbare Mandarin*

*Roman Haubenstock-Ramati:  
Symphonies de timbres*

*Josef Matthias Hauer: Zwölftonspiel XXIV*

*Mario Peragallo: Corale e Aria „In memoriam“*

*Anton Webern: Passacaglia op. 1*

UNIVERSAL EDITION

## NEUERSCHEINUNG

**Helmut Degen**

**Handbuch der Formenlehre**

Endlich einmal ein Buch, das die Fülle der Formen und Formungen unter geistigen Zusammenhängen begreift. Es gibt keine ähnliche, aus der Situation der Zeit heraus entwickelte Formenkunde.

— aus einer ersten Besprechung

400 Seiten Text · 300 Notenbeispiele · das bekannte Handbuchformat · Gzlw. DM 19,80

**GUSTAV BOSSE VERLAG · REGENSBURG**

**CARL ORFF**

## Lamenti

Trittico teatrale liberamente tratto da opere di **CLAUDIO MONTEVERDI**

Klavierauszug (dtsch.) Edition Schott 4768 DM 20,—  
Textbuch (dtsch.) DM 1,20

**B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ**

## HEIMO ERBSE

op. 11

## Dialog für Klavier und Orchester

Uraufführung am 24. Februar 1957 im Radio Wien

Dirigent Franz Litschauer

Solist Hans Bohnenstingl

Taschenpartitur DM 10,—

ED. BOTE & G. BOCK · BERLIN · WIESBADEN



OTHMAR SCHOECK

## Zwei Klavierstücke op. 29

Consolation - Tokkata

EB 5185 · DM 4,—

BREITKOPF & HÄRTEL · WIESBADEN

**HANS ULRICH ENGELMANN**

## STRUKTUREN op. 15

für Orchester

*Den Taten der neuen Bildhauer*

1, 1, 1, 1 — 1, 1, 1 — Pk., Schl., Hf., Vibr., Xyl. —  
Streichorchester

Studienpartitur: DM 12,—

Uraufführung: WDR-Köln 1956

Die UNESCO hat die STRUKTUREN op. 15 als deutschen Beitrag für die TRIBUNE INTERNATIONALE DES COMPOSITEURS ausgewählt.

Weitere Aufführungen:

Brüssel, Wuppertal, Genf, Kranichstein, Frankfurt/Main, Baden-Baden, Kopenhagen, Argentinien.

**MUSIKVERLAG AHN & SIMROCK**  
Berlin — Wiesbaden

## DIE MUSIK IN GESCHICHTE UND GEGENWART

Allgemeine Enzyklopädie der Musik

Herausgegeben von **Friedrich Blume**  
Lieferungen 1-61 (A-JUM). Zum Vorzugspreis zu verkaufen bei Übernahme der Subscription.

Anfragen an **Kurt Pfefferle**, Frankfurt am Main-Preungesheim, Hochschildstraße 6.

## Fa. OFFELDER, Aachen

Adalbertsteinweg 119, Telefon 203 34

Spezialist für Schlagzeuge, Schlagzeugzubehör, Schlägel, Becken, Felle usw. aus eigener und fremder Fertigung. Fordern Sie bitte großen Branchenkatalog!



**1000 SCHREIBMASCHINEN**  
stehen abrufbereit in unseren Lagern.  
**VIELE GÜNSTIGE GELEGENHEITEN**  
z. Teil neuwertig u. aus Retouren  
zu stark herabgesetzten Preisen  
trotzdem 24 Raten. Alle Fabrikate  
Fordern Sie unseren Gratis-Katalog Nr. 890  
**NÖTHEL & Co.** Deutschlands größtes  
Büromaschinenhaus  
**Göttingen | Essen | Hamburg**  
Weender Str. 11 | Gemarkenstr. 51 | Steinstr. 5-7

Please mention our review in writing to advertisers.



# Kammermusik für Bläser

## DREI INSTRUMENTE

### Anton BIRSACK

- Divertimento für 3 Holz-  
bläser (Flöte, Klarinette in A  
u. B, Fagott), Stimmen ..... Ed. 4481 DM 6,—  
Studienpartitur ..... Ed. 4415 DM 3,—

### Wolfgang FORTNER

- Serenade für Flöte, Oboe und  
Fagott, Stimmen ..... Ed. 2276 DM 5,50  
Studienpartitur ..... Ed. 3621 DM 4,50

### Jean FRANÇAIX

- Divertissement für Oboe,  
Klarinette in B und Fagott,  
Stimmen ..... Ed. 4331 DM 7,50  
Studienpartitur ..... Ed. 4268 DM 4,50

### Bohuslav MARTINU

- Vier Madrigale für Oboe,  
Klarinette in C und Fagott .. DM 16,50

### Erwin SCHULHOFF

- Divertissement für Oboe,  
Klarinette in B und Fagott,  
Stimmen ..... Ed. 3108 DM 8,—  
Studienpartitur ..... Ed. 3457 DM 3,50

### Heitor VILLA-LOBOS

- Trio für Oboe, Klarinette  
in A und Fagott, Stimmen .. Ed. 3087 DM 15,50  
Studienpartitur ..... Ed. 3732 DM 6,50

## VIER INSTRUMENTE

### Jean FRANÇAIX

- Kleines Quartett für 4 Saxo-  
phone ..... Ed. 3182 DM 6,50  
Quartett für Flöte, Oboe,  
Klarinette in B und Fagott,  
Stimmen ..... Ed. 4222 DM 7,50  
Studienpartitur ..... Ed. 4424 DM 5,—

### Paul HINDEMITH

- Sonate für 4 Hörner (1952),  
Stimmen ..... Ed. 4492 DM 10,—  
Studienpartitur ..... Ed. 4417 DM 4,50

### Heinrich SUTERMEISTER

- Serenade für 2 Klarinetten  
in C, Trompete in C und  
Fagott, Stimmen ..... Ed. 4436 DM 7,50  
Studienpartitur ..... Ed. 4573 DM 4,50

### Alfred UHL

- Divertimento für 3 Klarinetten  
in B und Baßklarinette in B,  
Stimmen ..... Ed. 4437 DM 7,50  
Studienpartitur ..... Ed. 4574 DM 4,50

### Heitor VILLA-LOBOS

- Quartett für große Flöte,  
Oboe, Klarinette in B und  
Fagott, Stimmen ..... DM 16,50  
Studienpartitur ..... DM 7,50

## FÜNF INSTRUMENTE

### Jean FRANÇAIX

- Quintett für Flöte, Oboe,  
Klarinette in A, Fagott und  
Horn, Stimmen ..... Ed. 4121 DM 15,—  
Studienpartitur ..... Ed. 4103 DM 9,—

### Hans Werner HENZE

- Quintett für Flöte, Oboe,  
Klarinette in B, Fagott und  
Horn, Stimmen ..... Ed. 4480 DM 12,—  
Studienpartitur ..... Ed. 4414 DM 4,—

### Paul HINDEMITH

- Kleine Kammermusik f. Flöte,  
Oboe, Klarinette in B, Horn  
und Fagott op. 24/2, Stimmen Ed. 4389 DM 12,—  
Studienpartitur ..... Ed. 3437 DM 4,50

### Wallingford RIEGGER

- Quintett für Bläser (Flöte,  
Oboe, Klarinette in B, Fagott  
und Horn) op. 51, Stimmen DM 8,—  
Studienpartitur ..... DM 3,—

### Heitor VILLA-LOBOS

- Quintett in Form eines Chors  
für Flöte, Oboe, Englischhorn,  
Klarinette in B und Fagott,  
Partitur und Stimmen ..... DM 20,—  
Studienpartitur ..... DM 6,50

## SIEBEN INSTRUMENTE

### Paul HINDEMITH

- Septett für Flöte, Oboe, Kla-  
rinette in B, Baß-Klarinette,  
Fagott, Horn und Trompete  
(1948), Stimmen ..... Ed. 919 DM 20,—  
Studienpartitur ..... Ed. 3540 DM 4,50

B. SCHOTT'S SÖHNE · MAINZ



HEINRICH SUTERMEISTER

# Titus Feuerfuchs

oder »Liebe, Tücke und Perücke«

Burleske Oper in zwei Akten frei nach J. N. Nestroy »Der Talisman«

Uraufführung am 14. April 1958 im Stadttheater Basel

## PRESSESTIMMEN VON DER URAUFFÜHRUNG

Nach dieser glanzvollen Uraufführung und dem tosenden Beifall des illustren Publikums ist es nicht schwer, den Propheten zu spielen. Es ist so gut wie sicher, daß Sutermeister einen Wurf getan hat, der den Erfolg seiner Oper „Romeo und Julia“ vielleicht gar noch übertreffen wird. Die Vorzüge des „Titus Feuerfuchs“ sind so handgreiflich, daß dieses Werk bestimmt seinen Weg machen wird. Sutermeister ist der geborene Opern-Komponist. Sein primäres, dramatisches Empfinden zeigt sich schon bei der sicheren Wahl des operngerechten Stoffes und bei der außergewöhnlich geschickten Bearbeitung der Nestroyschen Posse. Musikalisch gibt es prachtvolle Parodien, die alle ins Schwarze treffen und des Komponisten augenzwinkernde Schläue verraten. Noch nie hat sich die souveräne handwerkliche Meisterschaft Sutermeisters so sehr gedeckt mit den szenischen Vorgängen, weshalb wir den „Titus Feuerfuchs“ als das gültigste Werk seiner Muse betrachten.

National-Zeitung, Basel, 28. 4. 1958

Ein Erfolg, ein voller Erfolg, das war diese Uraufführung! An Instrumentationsüberschwang hat Sutermeister nicht gespart. Alles, was es an parodistischen Möglichkeiten des Klanges gibt, hat er verwendet — die Mandolinen und die Harfen und das Holz und die Walzergeigen; ein Klangjahrmarkt und die Säusel-idylle, man müßte eine Quersumme aus vielen, vielen Teilen aneinanderreihen. Sutermeister hat ein Vorurteil besiegt: daß man keine komischen Opern mehr schreiben könne. Und immer ist unverkrampftes Vergnügen, ist die gezielte Bühnenwirkung da. Man kann ohne Risiko eine Wette eingehen, daß „Titus Feuerfuchs“ auch an anderen Bühnen mit so vielen Vorhängen wird rechnen dürfen.

O. F. Regner, Deutsche Zeitung und Wirtschaftszeitung, 29. 4. 1958

Das Stadttheater Basel hatte einen großen Tag. Ein Werk der heiteren Muse wurde bei der Uraufführung umjubelt von einem frohgestimmten Publikum, das sich spürbar amüsierte. Sutermeisters musikalischer Phantasie sind keine Grenzen gesetzt, es poltert und grollt, es spukt und donnert auf recht sinnenhafte Weise. Der zweite Teil ist so pointiert und zugespitzt, daß der Hörer und Betrachter seine Freude an diesem unkomplizierten und vordergründigen musikalischen Spiel hat. Eine neue Repertoire-Oper, der ein nachhaltiger Erfolg beschieden sein dürfte.

Kurt Heinz, Mannheimer Morgen, 27. 4. 1958

In dieser vergnüglichen Komödie entdeckt man Sutermeisters Sehnsucht nach einer lustigen Singspieloper von heute. Er hat fröhlich-unbeschwerte, schwungvoll-kraftige und angenehm-unterhaltsame Passagen komponiert. Alles schwelgt in Melodie. Es gab ein behagliches Ergötzen und ein freundliches Amüsieren. Sutermeisters Theatertemperament fing das Publikum sofort. Kein Zweifel: das Stück wird viele Bühnen finden.

v. Lewinski, Darmstädter Tagblatt, 28. 4. 1958

Sutermeisters Devise heißt: Parodie. Er schrieb eine Partitur in kräftiger und heller, schlagzeugfreudiger Klangfarbe. Gesamteindruck: ein handfestes Stück Theater für die heitere Opernbühne. Unsere Intendanten und Dramaturgen sollen es sich notieren.

W. Schl., Hannoversche Presse, 26. 4. 1958

Gott sei Dank verschont uns Sutermeister in seiner sprühend lebendigen Partitur mit allen experimentellen Problemen; der primäre Einfall prägt klare, leicht faßliche Melodik. Auch harmonisch gibt es bei aller zeitnahen Modernität keine Extravaganzen, und die orchestrale Einkleidung des Ganzen glänzt in allen Farben des Prismas. Der überwältigend komische Titelheld entfesselt Lachstürme von ungeahnten Ausmaßen. Die überaus erfolgreiche Uraufführung fand den begeisterten Beifall des Publikums. Der Erfolg war ungeheuer.

W. W. Göttig, Die Abendpost, 28. 4. 1958

Mit „Titus Feuerfuchs“ hat Sutermeister der um heitere Angebote chronisch verlegenem Musikbühne ein ansehnliches Präsent gemacht.

Susanne Ulrici, Düsseldorf Nachrichten, 29. 4. 1958

Sutermeister ist mit „Titus Feuerfuchs“ ein Wurf gelungen — er hat das Ziel erreicht, das er sich gesetzt hat: die Oper ist in ihrer Art und ihren Grenzen vollkommen.

Jürg Ramspeck, Die Weltwoche, Zürich, 28. 4. 1958

Klavierauszug DM 45,—

Aufführungsmaterial nach Vereinbarung

Textbuch DM 1,20

B. S C H O T T ' S S Ö H N E . M A I N Z